Jean-Yves Jouannais

ARTISTES SANS ŒUVRES

I would prefer not to



Hazan

En couverture :

« *Portrait de Félicien Marbœuf,* 1907.
Dédicacé et signé en bas à gauche :
"To my friend Félicien... Glooscap, 1907. B. M."
En dépôt au Glooscap Art Museum. »
Bublex - Milenovich, 1991.



ARTISTES SANS ŒUVRES

Jean-Yves Jouannais

ARTISTES SANS ŒUVRES

I would prefer not to

HAZAN

Conception graphique : Valentina Lepore
Réalisation : Anouk Garin et Muriel Landsperger
Correction : Catherine Joubaud
Coordination : Stéphanie Grégoire

Impression : Milanostampa, Farigliano

Printed in Italy

ISBN : 2 85025 575 0

Sommaire

« Composer nos mœurs est notre office, non pas composer des livres, et gagner, non pas des batailles et provinces, mais l'ordre et tranquillité à notre conduite. Notre grand et glorieux chef-d'œuvre, c'est vivre à propos. »

Montaigne, *Les Essais*, III. 13.

« L'homme parfait est sans moi, l'homme inspiré est sans œuvre, l'homme saint ne laisse pas de nom. »

Tchouang-Tseu.

1. *Publier ou non son cerveau*

« Pendant un siècle, les Wittgenstein ont produit des armes et des machines, puis, pour couronner le tout, ils ont fini par produire Ludwig et Paul, le célèbre philosophe d'importance historique, et le fou non moins célèbre (...), et qui, au fond, était tout aussi philosophe que son oncle Ludwig, tout comme, à l'inverse, Ludwig le philosophe était tout aussi fou que son neveu Paul, l'un, Ludwig, c'est sa philosophie qui l'a rendu célèbre, l'autre, Paul, sa folie. L'un, Ludwig, était peut-être plus philosophe, l'autre, Paul, peut-être plus fou, mais il se peut que nous ne croyions du Wittgenstein philosophe que c'est lui le philosophe que parce qu'il a couché sur le papier sa philosophie, et pas sa folie, et que nous croyions de l'autre, Paul, que c'est lui le fou, que parce qu'il a refoulé sa philosophie au lieu de la publier, et n'a exhibé que sa folie. Tous deux étaient des êtres tout à fait extraordinaires, l'un a publié son cerveau, l'autre pas. J'oserai même dire que l'un a publié son cerveau, et que l'autre a mis son cerveau en pratique. »

(Thomas Bernhard, *Le Neveu de Wittgenstein*, éd. Gallimard, Paris, 1982.)

Cette ligne qui partage la famille Wittgenstein traverse également l'histoire de l'art. Celle-ci, telle qu'elle s'écrit, se limite par convention à deux paramètres : les artefacts, les signatures.

Elle se satisfait d'être une chronologie des objets produits et un index des noms propres. Elle omet la chronique que rendraient lisible d'autres critères, à savoir une relation des phénomènes artistiques selon l'idée, selon le geste, selon l'énergie. Cette chronique discrète relaterait les Vies peu illustres d'artistes qui n'ont pas produit d'objets, mais n'en ont pas moins exercé une influence majeure sur leur époque. Une chronique qui, ne se départissant pas de la confiance accordée à l'art, s'énoncerait à partir d'une certitude, celle de l'inestimable bonheur de regarder des tableaux, de lire des livres, de voir des films.

Herboriser les obsessions

Combien de songes, de systèmes de pensée, d'intuitions et de phrases véritablement neuves ont échappé à l'écrit ? Combien d'intelligences sont-elles demeurées libres, simplement attachées à nourrir et embellir une vie, sans fréquenter jamais le projet de l'asservissement à une stratégie de reconnaissance, de publicité et de production ? Nombre de créateurs ont opté pour la non-création, ou plus précisément, peu séduits par l'idée d'avoir à donner des preuves de leur statut d'artiste, se sont contentés d'assumer celui-ci, de le vivre pour eux-mêmes, pour leur entourage, soit dans le pur éther conceptuel, soit dans l'esthétique vécue et partagée du quotidien, laquelle esthétique rassemble le geste dandy, la dérive situationniste, l'infini éventail des poésies non écrites, l'apparente gratuité des congrès de banalyse, ou encore, l'activisme des disciples

d'Antisthène, le silence de Marcel Duchamp, l'art sans objet de Jacques Vaché, les romans inécrits de Félicien Marbœuf, le Musée des Obsessions d'Harald Szeemann, l'écriture introvertie de Joseph Joubert, les scandales d'Arthur Cravan, les *gesta* fondatrices évoquées par Pline[1]. Cette constellation de créateurs sans production à visée muséale, de penseurs sans corpus, ensemble d'étoiles qui ne se sont jamais données les moyens de briller, s'avère donc *a priori* invisible. « L'auteur, dans son œuvre, doit être présent partout, et visible nulle part » énonçait Flaubert. C'est l'inverse qui nous intéressera en ces pages : que l'œuvre, chez son auteur, soit présente partout, et visible nulle part. Principe qui, en outre, ne contredit pas nécessairement celui de Gide : « Faire œuvre durable c'est là mon ambition. »

Simplement, pour vitales qu'elles soient, ces sommes immatérielles, ces idées inécrites, ces poésies vécues ne peuvent parier que sur la mémoire, le mythe, pour traverser les époques, ayant refusé, avec violence, ironie ou innocence, la logique industrielle et mortifère du musée comme de la bibliothèque. L'immense majorité de ces auteurs, de fait, à l'image des femmes et hommes infâmes dont Michel Foucault rêva d'écrire l'histoire[2], n'ont guère connu que l'ombre de l'anonymat, leur

1. Livres XXXIV, XXXV, XXVI de l'*Histoire naturelle*.
2. « La Vie des hommes infâmes », texte publié dans *Les Cahiers du chemin* n° 29, 15 janvier 1977, devait être l'introduction d'une anthologie de textes administratifs du XVIIIe siècle issus des archives de l'enfermement de l'Hôpital général et de la Bastille. Michel Foucault songe à ce projet depuis l'*Histoire de la folie*. « C'est une anthologie d'existences. (...) J'étais parti à la recherche de ces sortes de particules dotées d'une énergie d'autant plus grande qu'elles sont elles-mêmes plus petites et difficiles à discerner. »

nom se satisfaisant de parcours commun, sans lustre. D'être connu leur fait défaut pour être reconnu. Or ce défaut même, ils le cultivent. C'est leur passion, la caution de leur indépendance. D'autres ont reçu quelques éclairages souvent accidentels qui les ont mené dans la banlieue de la postérité. L'œuvre, parfois, ou ce qui en tient lieu, en creux, n'a pu masquer le génie de leurs auteurs et la publicité les a atteints à leur corps défendant. L'*ecclesia invisibilis* propre à la pratique haute de la Lettre, comme l'essentiel anonymat des Justes de par le monde, connaissent certains accrocs.

Il faudra couvrir du même regard – incongrue manière d'écrire – ou du moins faire également effort d'imagination afin d'apercevoir dans le même paysage ces œuvres non réalisées jouxtant d'autres œuvres, existantes quant à elles, mais tout aussi insaisissables, non montrées, intimes, attachées à la périphérie de leur inventeur, foncièrement récalcitrantes à toute monstration, démonstration, diffusion, circulation, trahison. À cette famille appartiennent les univers développés par ceux que Dubuffet appellent « les héros de l'art brut » : « Ils cachaient leurs ouvrages sous leur matelas ou les enfermaient dans des boîtes. Ils étaient parvenus à attribuer pleine existence à ce qu'ils voyaient eux-mêmes sans avoir plus le moindre souci d'être seuls à le voir[3]. »

3. Jean Dubuffet, *Asphyxiante Culture,* coll. « Libertés nouvelles », éditions Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1968.

Ainsi Théo, né en 1918 près d'Aix-la-Chapelle, contraint à être stérilisé par les nazis, interné à l'âge de soixante-et-onze ans, Théo dont l'œuvre consista en caricatures, effigies de personnages célèbres au stylo feutre sur papiers trouvés, dessins que, méticuleusement, il pliait, cachait dans son lit ou sous ses vêtements. Une récente exposition, *Art brut et compagnie*, portait ainsi, selon ce point de vue du secret, un sous-titre des plus justes : *La Face cachée de l'art contemporain*[4]. Des productions au présent en effet, « peu débitrices de l'art coutumier ou des poncifs culturels » et surtout, quelle que puisse être leur appellation – art « hors les normes » selon Dubuffet, « création franche » pour Gérard Sendrey ou « art outsider », titre d'un ouvrage de Roger Cardinal –, « ayant pour auteurs des personnes obscures[5] ». Obscures avant que de créer, et que leur création ne se propose pas de mettre en lumière : sujet d'un précédent ouvrage, *Infamie*, lequel interrogeait l'ensemble des pratiques à caractère non héroïque, antiprométhéennes en marge de l'histoire de l'art traditionnelle. Où l'infamie renvoyait précisément à son étymologie : tout ce qui, volontairement ou non, contrarie, jusqu'à la condamner, la notoriété, la renommée, la gloire, la *fama*. « Ou comment des artistes, ne se contentant pas de commenter la fin du monument, de dénoncer l'illusion du chef-d'œuvre, ont pris le risque de l'infamie,

4. Exposition organisée par la Halle Saint-Pierre, Paris, et le musée d'art naïf Max Fourny, octobre 1995-juillet 1996. Catalogue Halle Saint-Pierre, éditions de La Différence, Paris.
5. *Notice sur la Compagnie de l'Art Brut*, janvier 1963.

ont réalisé ou incarné cette fin du sublime dans le champ miné du fiasco, du ridicule, de l'ignominie, du grotesque, de la dérision, de l'incohérent, du mauvais goût[6]. »

Ce qu'il est donné à voir de la culture d'une époque est déjà le résultat d'une sélection, élitiste, cultivée, bien pensante, parmi les œuvres ayant eu accès à une certaine visibilité. Pointe infime d'un iceberg. Une multitude de productions n'accèdent pas à la lumière. Que dire alors des œuvres non produites, lesquelles, en nombre infini, recèlent pourtant véritablement, en termes statistiques, la seule vérité sur l'histoire des mentalités ?

Jean Dubuffet – bien qu'il ne fût pas avare lui-même, comme artiste, de tableaux, d'images – sera de ce voyage, au sein des travées de cette gigantesque bibliothèque à jamais vierge, de ce musée à l'échelle de l'humanité allègrement dépourvu de cimaises : archives sans nombre d'idées, de rêves, d'intuitions ; herbiers aux multiples entrées de gestes, de postures, de regards ; catalogues à la fois pléthoriques et subtils de formes fantasmées et d'énoncés hors normes gravitant dans l'atmosphère de millions d'univers parallèles.

« Les célébrateurs de la culture ne pensent pas assez au grand nombre des humains et au caractère innombrable des productions de la pensée. (…) Ils devraient surtout avoir bien présent à l'esprit le très petit nombre de personnes qui écrivent des livres par rapport à celles qui n'en écrivent pas et

6. *Infamie*, éditions Hazan, Paris, 1995.

dont les pensées seraient de ce fait vainement cherchées dans les fiches des bibliothèques. L'idée de l'Occidental, que la culture est une affaire de livres, de peintures et de monuments, est enfantine[7]... »

Employer le terme d'« œuvre », s'en arranger, pour désigner des entités non effectives, des corps non effectués, trahissant par là-même l'étymologie du mot, pose évidemment problème. « Œuvre » est issu d'*opera,* via *uevre, ovre,* dont le sens est travail, souffrance liée au travail, jusqu'à l'acception de torture. Les propositions qui nous concernent ayant fait l'économie du travail, des contraintes et tensions inhérentes au faire, ne devraient de l'œuvre pas même avoir le nom. Il nous faudrait alors invoquer une évolution du vocable – de l'« œuvre » avec travail à l'« œuvre » sans travail –, évolution parallèle en somme à celle, philologique, propre au matériel phonétique, du haut latin au français moderne. La grande loi gérant la vie des langues étant celle de l'optimalité paresseuse : le maximum de nuances phonétiques pour le minimum d'efforts physiologiques. Le mot *opera* économisant l'effort de sa prononciation se mue en « œuvre ». Du lexique à l'acte, on en serait ainsi naturellement venu à la possibilité de se mettre à l'œuvre sans avoir à se mettre au travail. Des œuvres

7. Jean Dubuffet, *op. cit.* Francis Picabia, au même sujet, épris de nuances : « Tous les peintres qui figurent dans nos musées sont des ratés de la peinture ; on ne parle jamais que des ratés ; le monde se divise en deux catégories d'hommes ; les ratés et les inconnus. », *Jésus-Christ Rastaquouère*, éditions Au Sans Pareil, Paris, 1920.

néanmoins, immatures et sages, des « œuvres vives », expression désignant, du navire, la partie de la coque au-dessous de la ligne de flottaison, aussi indécelable que vitale.

Jacques Vaché : « À part cela – qui est peu – Rien. »

Ouvrez un dictionnaire à Vaché (Jacques) pour apprendre que Jacques Vaché (Lorient 1895-Nantes 1919) est un écrivain français. Vous n'y apprendrez pas qu'en fait d'œuvre, la sienne n'exista pas. Certes, Vaché alla vite à la mort. Blessé à la jambe en 1915, il rencontra André Breton au début de l'année 1916 à l'hôpital de Nantes, Breton qu'il séduisit sans effort par la désinvolture de son intelligence, l'exemplarité de son insoumission. Les quatre années de sursis qui lui furent accordées virent s'échanger quelques lettres. Il en adressa quatre à Théodore Fraenkel (1896-1964), condisciple de Breton au lycée Chaptal puis à la faculté de médecine, une à Louis Aragon, et dix à Breton lui-même. Ces missives, drôles et incohérentes, qui n'étaient que des moments, Breton les installa dans le temps de l'histoire ; il préfaça l'édition des *Lettres de guerre* en 1919. Ceci devint l'œuvre de Vaché, fit office de corpus : une brassée de ricanements désabusés, quelques fantaisies orthographiques qui, constituant le marchepied de Dada, allaient enflammer le monde. À ce point de fragilité, où se dérobe la plus mince tangibilité, l'artiste sait qu'il enterre son nom à moins qu'un autre, plus doté de renom, le prenne sous sa tutelle, le fasse vivre à sa suite. André Breton déclara :

« Vaché est surréaliste en moi[8] ». La gloire en vient à emprunter des voix au style indirect libre ; une gloire sans preuves, non pas négociée au rabais, ni même en quoi on serait tenu de croire moindrement, mais une gloire essentiellement issue du mythe, coupant court aux objections de forme et autres procédés heuristiques : « Qu'entendez-vous, au fond, par art ? ».

Jacques Vaché fut un écrivain de temps de guerre, non pas un guerrier écrivant. La faire, la guerre, suppose une activité *a priori* exclusive. Les loisirs s'y voient limités aux techniques de la survie. Les lettres de guerre sont donc des messages envoyés de cet endroit où la littérature ne peut s'écrire, où la prospérité lui est interdite. Elles peuvent être lues comme les traces subtiles, en pointillé, d'une visée littéraire, formant une image peu fidèle de celle-ci mais qui la situe dans le champ des possibles. Lettres pareilles à ces silhouettes ombrées aperçues du ciel et qui signalent dans le sous-sol des plaines cultivées les ruines de quelques thermes gallo-romains. Des ruines enfouies, qui font par là-même l'économie de la mélancolie, frustrent les peintres des motifs du sublime, flouent l'industrie de la carte postale.

Breton, sa vie durant, tournera autour de cette figure bizarre, cette mine de séduction, saluant et s'accaparant une idée de l'art à l'époque si improbable et qui en vint à constituer son patrimoine. Il voudra mieux comprendre le phénomène, l'envisager sous toutes ses coutures, le respecter tout en le vam-

8. *Manifeste du surréalisme*, octobre 1924.

pirisant. Les essais qu'il consacrera aux *Lettres de guerre* illustrent cette fascination et cette incompréhension. Breton danse autour d'une hallucination. C'est une danse de séduction, que crispe la peur de voir s'évaporer le spectre. Breton veut cueillir ces fleurs timides et brèves que sont les lettres de son ami, craignant de les broyer, de les effacer dans la fougue de son hommage. Aussi ses essais s'imposent-ils d'être courts, ils miment leurs objets, adoptant par courtoisie leurs coutumes. L'effort est beau. Mais ce n'est pas *un* essai que Breton écrira, c'est *quatre*. Au fil des années et des éditions il reviendra marquer son territoire, disséquer le souvenir de ce baroudeur immobile qui « avait incendié de grandes parties de forêt vierge » ; la glose de celui qui fut le disciple viendra recouvrir les messages hachés, en morse, de Vaché. Breton installera la lumière dans la crypte, il y sculptera aussi des cénotaphes qui ne sauront pas demeurer discrets. Il finira par faire un vacarme du « refus de participation » du dandy troupier de Nantes.

Il faut néanmoins reconnaître la sincérité de Breton. Il sait que les quelques moments passés avec Vaché, la poignée de lettres reçues de lui, ont décidé de sa propre carrière littéraire. « Vaché est surréaliste en moi » signifie « Sans Vaché je serais demeuré "pohète" » : « Je dois dire qu'il ne partageait pas mes enthousiasmes et que longtemps je suis resté pour lui le "pohète", quelqu'un à qui la leçon de l'époque n'a pas assez profité[9]. »

9. *In Lettres de guerre, précédées de 4 essais d'André Breton,* éditions Eric Losfeld, Paris, 1970.

En effet, l'époque n'aurait pas suffi à faire de Breton un héros d'avant-garde, il lui fallut, pour cela, les leçons de Vaché : « Le premier, (...) il insista sur l'importance des gestes[10] (...). » Ce sont ces gestes, cette attention portée au comportement, cette pratique d'une « totale indifférence ornée d'une paisible fumisterie[11] » qui, les premiers, renseigneront Breton sur la possibilité d'un retrait par rapport à l'objet d'art.

« Je n'ai pas l'habitude de saluer les morts, mais cette existence que je me suis plu et déplu à retracer ici est, qu'on s'en persuade, presque tout ce qui m'attache encore à une vie faiblement imprévue et à de menus problèmes. Tous les cas littéraires et artistiques qu'il faut bien que je soumette passent après et encore ne me retiennent-ils qu'autant que je puis les évaluer, en signification humaine, à cette mesure infinie[12]. »

Lettre à André Breton, le 18-8-17 :

« Nous ignorons MALLARME, sans haine – mais il est mort – Mais nous ne connaissons plus Apollinaire, ni Cocteau – Car – Nous les soupçonnons de faire de l'art trop sciemment, de rafistoler du romantisme avec du fil téléphonique et de ne pas savoir les dynamos. »

10. *Les Pas perdus*, 1924.
11. Lettre à André Breton, le 11 octobre 1916.
12. André Breton, *Les Pas perdus, op. cit.*
Le 25 août 1949, André Breton écrit à Marie-Louise Vaché : « Votre frère est au monde l'homme que j'ai le plus aimé et qui, sans doute, a exercé la plus grande et la plus définitive influence sur moi. », *in Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, Jacques Vaché, éditions Jean-Michel Place, Paris, 1989.

« L'umore ne devrait pas produire – Mais qu'y faire ? J'accorde un peu d'UMOUR à LAFCADIO – car il ne lit pas et ne produit qu'en expériences amusantes – comme l'assassinat – et cela sans lyrisme satanique – ».

Ne produire qu'en expériences amusantes : Jacques Vaché avait appartenu, dès le lycée, à un groupe de jeunes gens, le groupe de Nantes, lequel avait approché l'esprit Dada encore à venir. L'un d'entre eux, Pierre Bissérié a pu écrire : « Nous avons inventé le mouvement Dada[13]. »

1911-1912, Eugène Hublet, Jacques Vaché, Jean Sarment, Pierre Bissérié, condamnant les pratiques artistiques sempiternellement réactualisées, la succession des écoles, la routine des livres et des salons, énoncent : « L'objet d'art, c'est l'ennemi. » Reste à produire en expériences amusantes, jusqu'à celle de la mort : Jacques Vaché est mort le 6 janvier 1919, dans une chambre de l'hôtel de France où il avait pris de l'opium avec trois amis.

Le mystère se révèle profond de la postérité et de ses mécanismes. Pourquoi Jacques Vaché apparaît-il comme écrivain dans les histoires de la littérature tandis que Théodore Fraenkel n'est jamais considéré comme un artiste, mais comme un compagnon de route du surréalisme, un témoin, lui qui écrivit

13. Lettre à Jean Sarment citée par Michel Carassou *in* « Jacques Vaché » *Le Rêve d'une ville, Nantes et le surréalisme,* Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1994.

certes aussi peu de livres que le premier, c'est-à-dire précisément aucun, mais fut l'auteur d'une correspondance beaucoup plus nourrie ? Ainsi, sur quelque ton que l'on demande comment se forgent, se forcent les entrées de la mémoire, il nous est répondu que la question de la certitude se pose même dans le cas de choses qui existent véritablement. Libre à nous d'imaginer ce qu'il en est de gérer, de juger la prégnance des rêves, des gestes, des absences, des intentions plus ou moins intenses.

Armand Robin défendu contre sa poésie

« Après avoir fait un art d'apprendre la musique, on en devrait bien faire un de l'écouter. »

Diderot, *Traité du Beau*.

Il est ainsi des silences qui méritent le plus grand respect, ou la plus sérieuse attention. Il est impossible de ne pas évoquer dans cette galerie des artistes discrets, la figure de celui que l'on nomma le « poète des ondes », Armand Robin. Né en 1912, fils de paysans, il connut une brillante scolarité, laquelle vint buter sur des échecs répétés à l'oral de l'agrégation de lettres. Cette débâcle de l'expression, de la communication orale, semble annoncer, à défaut de l'expliquer, l'originalité de sa vocation poétique. Armand Robin ne sera pas un poète de la déclamation, de la profération. Son lyrisme, il en viendra à le concevoir sur le mode de l'inversion. En place de l'inspiration, il privilégiera l'information ;

à l'énonciation il préférera la réception, et sacrifiera l'augmentation de l'ego à une insatiable curiosité pour autrui. Passionné de langues, il en comprenait quarante dont dix-huit parfaitement, parmi lesquelles l'espagnol, l'anglais et surtout le russe. Grâce à cette science, Armand Robin put se consacrer, de manière exclusive, à l'écoute systématique des ondes courtes radio. De l'Occupation jusqu'à sa mort mystérieuse à Paris, en 1961, Armand Robin fut un « écouteur », au sens où Duchamp se désigna lui-même comme un « respirateur », c'est-à-dire adepte d'une pratique *a priori* passive qui privilégiait le matériau même de la vie à celui, parfois tautologique, de l'art. Spécialisé dans le décryptage des propagandes émises par les pays totalitaires, tout particulièrement attentif aux radios du bloc communiste, nourrissant ses écoutes de mille comparaisons avec les messages officiels, gouvernementaux ou pirates, révolutionnaires de tous pays, Armand Robin s'immergea ainsi dans le bruissement des langues, fit de sa vie une plongée dans la dialectique de la guerre froide. Cela fut une passion, une collection, un engagement, une poétique, un dandysme, mais un métier encore. Puisque cette écoute des radios étrangères donnait lieu à la publication d'un bulletin d'information dont bénéficièrent jusqu'à quarante-cinq abonnés parmi lesquels le Vatican, la présidence de la République, le Comte de Paris, le ministère de l'Information, quelques groupuscules anarchistes. Cette poésie de l'écoute radiophonique donna donc lieu à des productions d'ordre professionnel, d'autres, de nature politique, relevèrent de l'exégèse. C'est ainsi que furent publiés certains ouvrages, dont *La Fausse parole* et *Expertise*

de la fausse parole, qui sont autant de précis à l'usage des citoyens libres du monde ou qui aspirent à le devenir. Là où il analyse les techniques de la propagande, les ficelles de la langue de bois, perçant à jour les discours tyranniques et bêtes des « bandits politiques[14] », là ne réside aucunement son « œuvre ». L'axe de son ambition artistique emprunte un autre centre de gravité, lui-même immatériel, somme d'anti-matière au verso de la matière hyperdense des discours, diatribes, endoctrinements constitués en sujet.

Le choix d'une politique de réception face à une politique généralisée d'émission, d'imposition, le choix d'une certaine humilité – que d'aucuns nommeront faiblesse – non pas tant pour contrer la puissance de feu langagière des dictatures que pour la dénoncer, y résister, n'est pas étranger à l'éloge qu'Armand Robin fit des radios finlandaises. S'il les apprécia, c'est parce qu'en effet, neutres, libres, dans l'affrontement entre la Finlande et l'URSS, David et Goliath, elles eurent pour morale « l'exercice volontaire et conscient de la non-puissance matérielle[15] ». C'est aussi cette non-puissance matérielle pour laquelle Armand Robin opta en tant que poète, puisque sa poésie fut ces heures, ces jours, ces nuits consacrés à la seule écoute. Où ses seuls arguments ne relevaient ni de la culture, ni de la science, ni du génie qui en appelle à l'admiration, à l'intimidation, mais de l'attente, de la disparition de soi et de l'intuition qu'aucune trace esthétique n'équivaut le mouvement

14. *Poèmes indésirables*, éditions Le Temps qu'il fait, Cognac, 1986.
15. *Expertise de la fausse parole,* éditions Ubacs, Rennes, 1990.

de l'âme ou de l'intelligence qui l'a engendrée. Trappeur de phrases qui n'étaient pas les siennes, il eut « besoin chaque nuit de devenir tous les hommes et tous les pays[16] ». « Cette déségotisation forcenée se trouve formulée maintes fois, que ce soit dans un recueil au titre significatif *Ma Vie sans moi* ou dans *Quatre poètes russes* où Robin remercie Blok, Essenine, Maïakovski et Pasternak pour "l'avoir défendu contre sa propre poésie".[17] » Contre sa propre poésie ou contre la propagation de celle-ci ? Car il y eut poésie, un parcours intense dans le langage lui-même, un étourdissement des langues, non pas subi, mais recherché, architecturé. Elle consista en la jubilation propre à l'écoute des mots, en la composition, dans les circuits discrets de la mémoire, de poésies inédites dédiées au plaisir de l'instant.

En cela, l'œuvre d'Armand Robin s'apparente à celle du « Miracle secret », récit où Borges revient rôder aux abords de ce fantasme qui lui fut cher d'une œuvre soumise aux seuls principes de sa théorie, d'une littérature comme *cosa mentale*. Jaromir Hladik, qui a consacré sa vie à l'élaboration de son œuvre, voit cette vie ravie par le Destin avant l'achèvement de son projet. Les dieux lui offrent alors un sursis d'une nature particulière ; suspendant le temps, ils lui permettent de mener mentalement sa somme à son terme : « Il n'avait pour tout

16. *La Fausse parole*, éditions Le Temps qu'il fait, Cognac, 1979.
17. Christian Moncelet, « Songes et mensonges de la "fausse parole" », *in Hermès sans fil, imaginaire de la communication à distance*, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1995.

document que sa mémoire… Il ne travailla pas pour la postérité, ni même pour Dieu… Minutieux, immobile, secret, il ourdit dans le temps son labyrinthe invisible[18]. »

Félix Fénéon, écrivain posthume

Invisible, l'œuvre de Félix Fénéon (1861-1944) le fut également de son vivant. Ou du moins ne la revendiqua-t-il que discrètement. Il y eut des articles, énormément, mais qu'il ne signait pas, ou alors de ses initiales. « Félix Fénéon se souciait davantage d'exercer son intelligence par l'écriture que de signer ce qu'il avait écrit » écrit Georges Bernier[19]. Sa signature apparut, en 1886, sur la couverture d'une modeste plaquette de quarante-trois pages. Celle-ci, intitulée *Les Impressionnistes en 1886*, ne fut de surcroît éditée qu'à 227 exemplaires. Et puis plus rien jusqu'en 1944, date de sa mort, à l'âge de quatre-vingt-deux ans. S'il ne fut pas écrivain de son vivant, Fénéon le devint une fois disparu. Jean Paulhan publia en effet en 1948 les *Œuvres*[20] : l'œuvre, de n'avoir pas même été singulière, devenait plurielle. Puis il fallut attendre 1970 pour que

18. « Le Miracle secret », *Fictions*, éditions Gallimard, Paris, 1957.
19. *In La Revue blanche, ses amis, ses artistes*, éditions Hazan, Paris, 1991. Thadée Natanson, en 1895, lui propose le poste de secrétaire de rédaction à *La Revue Blanche*. Il y travaillera jusqu'en 1903, y publiera de nombreux textes, mais « il ne se décida que deux fois à laisser apparaître son nom en entier et dans chaque cas ce fut comme traducteur. »
20. Félix Fénéon, *Œuvres*, éditions Gallimard, Paris, 1948.

Joan Halperin réunisse ce qu'elle nomma les *Œuvres plus que complètes*, en deux volumes[21], dont le second tome compte une centaine de pages des « fameuses » *Nouvelles en trois lignes* qu'il écrivit pour *Le Matin* à partir de 1906. Ces dernières, faits divers en trois lignes comme le haïku est un poème en trois vers, s'énoncent comme autant de romans elliptiques, de vastes sagas évidées, réduites à leurs seules coutures, *La Comédie humaine* condensée en un point d'antimatière où s'abîment sans espoir de réflexion les masses dramatiques du bovarysme, du burlesque des idées reçues, du sordide des passages à l'acte.

> « Quittée par Delorce, Cécile Ward refuse de le reprendre, sauf mariage.
> Il la poignarde, cette clause lui ayant paru scandaleuse[22]. »

« Ce qui distingue Fénéon, c'est la diversité de ses aptitudes et de ses connaissances, la constante pertinence de ses propos et, finalement, sa négligence dans l'emploi de tant d'atouts. Combien d'auteurs qui n'ont rien à dire produisent chaque année un ou plusieurs nouveaux livres. Fénéon, qui eût pu traiter de n'importe quoi sans émettre de bêtises, n'a quasi rien écrit que par obligation professionnelle ou dans le dessein de rendre service à des gens qu'il estimait[23]. » Et d'ajouter

21. Félix Fénéon, *Œuvres plus que complètes*, éditions Droz, Genève, 1970.
22. Voir Balzac, *La Peau de Chagrin* : « Où trouverez-vous, dans l'océan des littératures, un livre surnageant qui puisse lutter de génie avec cet entrefilet. "Hier, à quatre heures, une jeune femme s'est jetée dans la Seine du haut du Pont-des-Arts." »
23. Pascal Pia, *in Discordance*, n° 1, éditions de La Différence, Paris, 1978.

« Convenons-en : Fénéon, styliste incomparable, n'était pas un homme de lettres. Pour un peu, j'irais jusqu'à dire qu'il s'est appliqué à ne pas devenir littérateur. » C'est pour ce même portrait en creux, ronde bosse amoureuse des conditionnels, qu'optera Florence Delay, laquelle écrira : « La véritable bombe de Fénéon fut son silence. À l'embranchement du XIXe et du XXe siècle, un parfait écrivain évita d'écrire[24]. »

Car il y eut une autre bombe, non moins véritable que celle évoquée par Florence Delay, machine infernale qui explosa le 4 avril 1894 au restaurant Foyot, à deux pas du Sénat et dont on suppose, suivant l'hypothèse de Joan Halperin, que Fénéon avait pu la lancer. Effectivement anarchiste, il fut suspecté et comparut au procès des Trente. Joan Halperin, recoupant les témoignages, évoque une bombe cachée dans un pot de jacinthes. Cela eut pu être en effet dans sa manière, ironique, de désirer fleurir les quelques tombes qu'il se proposait de creuser. Il n'y eut pas de cadavres, juste un blessé : l'écrivain Laurent Tailhade, anarchiste lui-même et ami très cher de Fénéon.

Affirmer que Félix Fénéon n'eut pas d'œuvre de son vivant signifierait que, faisant écran devant l'écrivain, le dandy, le critique, se tenait la figure masquée, tenue au secret, de l'anarchiste. Habitude précautionneuse de ne pas signer, de ne pas s'afficher, d'interdire toute publicité à son nom, étendue à chacun des aspects de sa vie.

24. Florence Delay, *Petites formes en prose après Edison*, coll. « Textes du XXe siècle », éditions Hachette, Paris, 1987.

Et puis, l'heureuse carrière de Fénéon s'offre d'elle-même comme le plus efficace démenti face à ceux qui beuglent que ne pas signer des livres c'est ne pas croire en la littérature, face aux irascibles qui aboient au nihilisme d'hommes qu'ils pensent sans conviction. Car si Félix Fénéon a vite renoncé à une carrière personnelle, ce fut pour mettre au service des autres son intelligence et sa sensibilité d'homme de goût. Fénéon a plus chèrement aimé la littérature que bien des brasseurs de feuillets et autres raconteurs de romans. Aussi lui sommes-nous redevables, à travers les revues qu'il anima ou dirigea, *La Libre Revue, La Revue indépendante, La Vogue, Les Entretiens politiques et littéraires* et, plus tard, *La Revue blanche*, d'avoir découvert Dostoïevski, Tolstoï, Ibsen, Gorki, Strindberg. En 1923 encore, c'est lui qui fera publier en France le *Dedalus* de James Joyce. C'est à lui que revient la publication de certains des textes les plus célèbres de Verlaine, Laforgue, Mallarmé, Gide, Jarry, Apollinaire, et surtout des *Illuminations* de Rimbaud[25].

Produire, pour Félix Fénéon, loin de ses connotations capitalistes et vaniteuses, ne se pouvait envisager qu'en son sens étymologique strict, le plus généreux : porter devant. En l'occurrence, porter une œuvre devant un public, faire partager un élan, un emportement ; le sacerdoce tout de légèreté d'un homme qui n'était pas amoureux de son nom[26].

25. Dans ce dernier cas, le manuscrit aurait été en fait transmis à Gustave Kahn par Verlaine pour publication dans *La Vogue*, créée en 1886, et où travaillait alors Fénéon.
26. Comme nombre d'écrivains sans œuvres – lesquels doivent fasciner les

Roland Barthes, célibataire de l'art

Ce ne fut pas par obligation professionnelle qu'écrivit Roland Barthes, ni dans le dessein de rendre service à des gens qu'il estimait, mais l'on peut se demander, en revanche, ce que la partie de son cerveau qu'il a imprimée dévoile de lui-même. Cette question vaut pour les huit pages d'une ébauche de roman qui n'aura jamais vu le jour, pages proustiennes et avortées, publiées (en fac-similé) dans le dernier volume des *Œuvres complètes*[27]. Les dernières années de Barthes connurent une ambition qui ne put éclore. Lorsqu'il disparaît, en 1980, c'est en rêvant à ce roman, lequel, sous le titre impérieux de *Vita Nova*, annonçait une œuvre nouvelle, voire l'œuvre tout court. « Du coup, se marque le dernier visage d'un Barthes n'accomplissant pas ce qui aurait dû être son destin d'écrivain[28]. » L'œuvre existante, scientifique quant à ses ambitions bien que douée de souplesse et de charme, n'aurait-elle été qu'une somme de retards, de digressions ? L'œuvre entière de Barthes pouvant être envisagée comme le moyen de ne pas affronter le roman, un pénible détour à la lisière des tenta-

écrivains, les autres, ceux qui écrivent, signent et publient – Félix Fénéon, comme Jacques Rigaut ou Roberto Bazlen intégrèrent par d'autres voies la littérature qu'ils avaient contourné, sous l'espèce de personnages romanesques. Félix Fénéon, pour sa part, fut le modèle explicite de personnages dans *Une passade* de Pierre Veber, *Le Roman d'un singe* d'Armand Charpentier, *Les Cœurs utiles : l'époque* de Paul Adam.

27. Éditions du Seuil, Paris, 1996.

28. Philippe Forest, « Le Temps retrouvé de Roland Barthes », *art press* nº 212.

tions narratives. Angle obscène qui révèle en ces livres une construction monstrueuse, une matière inédite, constituée de pores plutôt que d'arêtes vives, de substrats grumeleux, tendres plutôt que d'horizons dessinés au compas du structuralisme : ces livres, les existants, auraient constitué autant de diversions nécessitant juste assez de concentration et de minutie (sans compter l'intelligence) pour désamorcer toute culpabilité de ne pas être dans l'œuvre, de ne pas être à pied d'œuvre, de retarder plutôt que d'avancer. Cette passion du retard deviendrait non plus l'obstacle de l'œuvre sans cesse différée, mais le moteur essentiel de l'œuvre en cours, celle d'actualité, qui accède à la publication et à la renommée[29].

La succession des titres qui ont fini par écrire le nom de Barthes, à imposer sa pensée, ne pourrait être autre chose, pour paraphraser l'auteur du *Grand Verre*, qu'un retard en actes, comme on dirait un poème en prose ou un crachoir en argent. On peut d'ailleurs se demander si l'enjeu consiste à retarder l'avènement d'une œuvre – au sens de donner une forme à un engagement esthétique, idéologique et biographique dans l'Histoire de l'art –, ou bien à éluder totalement cette responsabilité et cette attente.

Serait-ce abuser de sophismes que d'envisager une réalité existante comme masquant une autre qui aurait pu, ou dû, advenir ? Notre réalité, les événements qui la peuplent, choisis par Dieu selon Leibniz pour constituer le meilleur des

29. Dans une note fameuse de la *Boîte verte*, Marcel Duchamp propose d'« employer "retard" au lieu de tableau ou peinture ».

mondes, interdisent de fait toute autre hypothèse ; le choix d'un monde interdisant *ipso facto* l'infini catalogue de tous les autres mondes possibles. Il n'en est pas moins vrai que la valeur comme la portée de l'interprétation des actes manqués ne semblent pas devoir être remises en cause dans les sciences humaines. Une forme peut être créée à la place d'une autre. Aussi « Barthes restera comme celui-qui-aura-entrevu-fugitivement-mais-laissé-s'échapper-la-possibilité-d'écrire-une-nouvelle -Recherche-du-Temps-perdu, pathétique et sympathique Swann, distrait de sa vocation, perdant sa vie pour une littérature qui n'était pas son genre, irrémédiable "célibataire de l'art"[30]. »

La Communauté Shandy

Des monuments déceptifs, tels sont également les romans « vite » comme aurait écrit Duchamp reprenant une expression chère aux chroniqueurs sportifs de l'entre-deux-guerres, les signaux artistiques, délestés, rapides de la communauté Shandy. Ce club des artistes Shandy c'est Enrique Vila-Matas qui en livre le roman dans *Abrégé d'histoire de la littérature portative*[31]. Une improbable société secrète, qui est en fait une communauté d'esprit, rassemble des artistes tels que Marcel Duchamp, Walter Benjamin, Robert Crowley,

30. Philippe Forest, *op. cit.*
31. Christian Bourgois éditeur, Paris, 1990.

Francis Picabia, Blaise Cendrars, Max Ernst, Félicien Marbœuf, Scott Fitzgerald, Valery Larbaud, George Antheil, Erik Satie et puis d'autres encore, de la même espèce. « L'exigence mise à part d'un haut degré de folie, deux autres conditions indispensables furent requises pour appartenir à la société : en même temps qu'il fallait justifier d'une œuvre qui ne pesât pas trop lourd et qui pût aisément tenir dans une mallette, l'autre clause obligatoire était de fonctionner en machine célibataire. » Quoique non indispensables, d'autres caractéristiques de l'esprit shandy sont évoquées, parmi lesquelles « esprit d'innovation, sexualité extrême, absence totale de grand dessein, tendance à cultiver l'art de l'insolence[32]. » Sur le modèle de la boîte-en-valise de Duchamp, laquelle contenait toutes ses œuvres reproduites en miniature, ou selon des termes prêtés à Jacques Rigaut : « l'apothéose des poids légers dans l'histoire de la littérature », ces producteurs de fiction vont affûter leurs œuvres comme autant de projectiles, profiler la carène de leurs biographies, lâcher du lest. Des artistes aux œuvres portatives, eux-mêmes portatifs, légers à l'image de leurs dérèglements et dont la mobilité, la curiosité sont comme deux reproches adressés au « caractère insupportable parce que intransportable de certaines œuvres. »

Valery Larbaud en vient à incarner une sorte d'idéal shandy, tant par son fonctionnement de machine célibataire que par « son amour des voyages avec une mallette contenant son

32. *Idem.*

œuvre à l'infime densité », mais également par la radicalité de son refus du suicide. Car la philosophie shandy se veut une méthode du bonheur[33].

Le feu follet

Aussi le pessimisme de Jacques Rigaut (1898-1929), sa passion précoce pour la mort, en firent-ils un marginal au sein de cette assemblée d'hommes qui s'inventèrent des métiers de viveurs d'instants. Rigaut, héros dadaïste sans médaille, écrivain rare – dans au moins deux sens de ce terme –, se contenta d'incarner au mieux, jour après jour, l'idéal de subversion, de distinction qui l'habitait. Toute création est à ses yeux impossible : « Depuis le temps que je cherche à faire quelque chose. Il n'y a rien à y faire : il n'y a rien à faire. » Le roman projeté ne s'écrira jamais ; Rigaut demeurera confiné dans sa chambre, en proie au désir : « On n'a qu'une chose à soi : c'est son désir. » Le 5 novembre 1929, Jacques Rigaut devait se tirer une balle dans le cœur. Des amis réunirent après sa mort quelques écrits épars et dépareillés sous le titre *Papiers posthumes*, publiés en 1934 par René Hilsum. La notice pressée consacrée à Rigaut par Georges Hugnet dans son *Dictionnaire du dadaïsme* s'achève par « Rien

33. « Le terme shandy, dans le dialecte de certaines zones du comté de Yorkshire (où Laurence Sterne, l'auteur de *Tristram Shandy,* vécut une grande partie de sa vie), signifie indifféremment "joyeux", "loufoque" et "volubile". »

de plus à dire, dans cette courte notice, mais rien de moins non plus[34] ». Rien de plus, à ceci près que Rigaut fut un modèle, un exemple d'engagement, de désintéressement, de grâce et de violence pour ceux qui le côtoyèrent. Qu'il fut Dada fait homme. Il ne sut pas, pour sa part, préméditer sa légende. Celle-ci vint à exister, à son insu. Il voyagea, connut New York. Il revint, il eut d'autres emportements encore, écrivit, et ne publia rien. Qu'il soit au moins permis de s'offusquer – puisqu'il ne s'agit évidemment pas de s'en étonner – que le nom de Rigaut se soit consumé dans l'excellence même de son aptitude à être Dada tandis que celui d'un Desnos, ersatz timoré d'un petit Nerval « moitrinaire » aux élans vaguement modernes, a pu intégrer les histoires de la littérature.

Parce qu'il publia deux romans de trois pages chacun dans *Littérature*, première et seconde version, entre 1920 et 1922, on put estimer que Rigaut appartenait à Breton, qu'il avait intégré son écurie. Mais Breton qui persista à écrire son nom avec un d final et non un t, prouvant qu'il ne pouvait ni ne désirait le reconnaître, accorda seulement à cet inconnu un accessit en surréalisme d'attitude. Rigaut exista peu puisque Rigaud le supplanta. De plus, et surtout, ayant vécu à peine une fois, il devint par cinq fois personnage de fiction. Avant d'intégrer le récit d'Enrique Vila-Matas, il fut le héros de *La Valise vide* (1923) de Drieu la Rochelle, puis du roman *En joue !* de Philippe Soupault (1925). Suicidé, il reviendra hanter Drieu la Rochelle, lequel écrira l'*Adieu à Gonzague* puis

34. *Dictionnaire du Dadaïsme*, 1916-1922, éd. Jean-Claude Simoën, Paris, 1976.

Le Feu follet[35]. Car à l'issue d'une vie où, dépossédé de son patronyme, ayant rédigé puis déchiré cent courtes notes de toute manière illisibles, Jacques Rigaut se suicide en effet, les Shandies le traitent d'idiot. Un shandy profite de la vie. Et puis sa fin est jugée trop littéraire par ces hommes qui, en guise de littérature, s'envoient des cartes postales, avouent préférer jouer une belle partie de tennis qu'écrire une page de roman satisfaisante.

Ne pas se mettre en frais de forme

Roberto Bazlen offre un autre exemple d'écrivain qui, s'étant refusé à entrer en littérature comme auteur, intègre la bibliothèque avec le statut de personnage de roman.

Roberto Bazlen, son nom, ne constitue pas une entrée, par exemple, dans le *Dictionnaire des littératures française et étrangères*[36]. Au contraire de Jacques Vaché. L'incroyance de Bazlen en matière de littérature fut bien une pratique, le contraire d'un abandon de terrain. En ce sens il fut plus qu'un athée, se tenant bien au-delà de la question « la littérature existe-t-elle ou pas ? », ne la comprenant pas. S'il l'entend, il répond à la manière de Duchamp à qui l'on demandait s'il croyait en Dieu : « Je ne vous parle pas, moi, de la vie des abeilles le dimanche, n'est-ce pas ? C'est la même chose[37]. »

35. Voir ici le chapitre consacré à Félix Fénéon.
36. Éditions Larousse, Paris, 1992.
37. Cité par Joseph Mouton, in *Misère de Dieu*, éditions Aubier, Paris, 1996.

Roberto Bazlen (1902-1965) fut un « écrivain » qui ne publia pas. Un roman inachevé, des lettres, des comptes rendus destinés à des éditeurs ont paru à titre posthume.

Le Stade de Wimbledon, roman de Daniele Del Giudice[38], est l'enquête menée par un narrateur auprès de personnes qui ont fréquenté l'écrivain triestin. Il s'agit pour lui de décrypter les partis pris théoriques comme les processus psychologiques qui orientèrent cette œuvre vers le silence. L'un des personnages rapporte certains des propos de Bazlen : « Un type vit et fait de beaux vers. Mais si un type ne vit pas pour faire de beaux vers, comme ils sont laids, les vers de ce type qui ne vit pas pour faire les beaux vers ! » Et commente : « Pour lui, tout devait servir à savoir vivre : trop essentiellement, trop authentiquement et trop directement pour qu'il pût aussi écrire. (...) Il devait avoir une vingtaine d'années ou guère plus, mais l'on voit déjà que ce serait un ami de l'écriture et pas quelqu'un qui écrit. Être ami de l'écriture, c'est complémentaire du fait de n'écrire que pour ses amis. Que de lettres ! L'épistolier ne se met pas en frais de forme, car la forme de la lettre n'est pas dans ce qui y est écrit, mais dans une relation de vie. »

Si Roberto Bazlen se voit nier toute existence dans les dictionnaires de la littérature, au contraire d'autres écrivains sans œuvre tels que Jacques Vaché, Félicien Marbœuf ou Félix Fénéon, il n'en vient pas moins à apparaître par ricochets. Invisible, son nom acquiert quelque consistance accidentelle

38. Éditions Rivages, Paris, 1985.

à l'occasion d'un jeu de réverbération, dans le flamboiement aux éclats diffractés d'un autre nom. Dans un article consacré à Italo Svevo. Car c'est Bazlen qui parla de Svevo à Eugenio Montale, lequel écrivit, en 1926, deux mémorables articles critiques sur l'auteur de *La Conscience de Zeno*, paru trois ans auparavant. Svevo n'avait jusqu'alors publié que deux ouvrages, *Une vie* (1861) et *Sénilité* (1898), qui avaient rencontré un insuccès total. Aussi est-il troublant de songer à ce que la renommée d'un écrivain que tout condamnait à l'oubli doit indirectement à un autre écrivain qui, lui, ne fit rien pour mériter quelque célébrité, ou pour simplement exister.

2. Parce que, les grossistes en art…

« Tu me reproches, quand j'écris,
Presto, de faire un peu trop long.
Toi, tu n'as jamais rien écrit :
Pour le coup, Presto, c'est trop court ! »
Martial (*Épigrammes* I, 110,
trad. Dominique Noguez,
éditions de la Différence, Paris, 1989.)

Il ne s'agit aucunement de préférer ici, en un absurde absolu, la non production à ce qui advient, le blanc au texte, l'éphémère à la trace, le discret au grandiloquent. Mais de signifier que la revendication, par certains, d'une telle retenue n'est pas sans violence ni cruauté à l'égard d'artistes qui ne s'estiment tels que par la grâce quantitative de leur rendement. Ces derniers, Jean Dubuffet les insulte, ceux dont l'art n'est que sa propre publicité ; il les nomme « marqueurs d'empreinte[39] ».

39. Lettre de Paul Nougé à André Breton : « J'aimerais assez que ceux d'entre nous dont le nom commence à marquer un peu l'effacent. »

L'invention de l'industrie

Le Plagiaire de Dieu, la fabuleuse industrie de l'abbé Migne, essai de R. Howard Bloch[40] retrace l'épopée technico-spirituelle, à partir des années 1840, d'un petit prêtre auvergnat monté à Paris tandis que naît le Bon Marché, se développent les premiers « magasins de nouveautés », s'imposent les nouveaux pouvoirs de la presse, de l'édition et de la publicité. L'idée de l'abbé Migne : créer un « Palais de l'industrie catholique », publier une *Bibliothèque universelle du clergé* consistant en une compilation de tous les Pères de l'Église, soit 217 volumes de Patrologie latine, 161 volumes de Patrologie grecque, auxquels s'ajoutent les 85 volumes des Pères grecs en latin. Plus d'un million de pages, qui ne représentent que la moitié de la production totale des Ateliers catholiques de Montrouge. Ces ateliers, avec leurs six cents ouvriers, furent une des plus importantes entreprises éditoriales du XIXe siècle. L'abbé Migne, patron de presse (il dirigea une dizaine de journaux), capitaine d'industrie, fit de la corruption de la presse comme de la collusion de l'édition avec la publicité ses principales armes. Celui que l'on nomma le « Napoléon du prospectus » appliqua sa théorie de production de masse et ses systèmes de distribution de produits « bon marché » à d'autres produits ecclésiastiques : statues, objets d'autel, orgues, « stations de croix » et autres accessoires religieux vendus à prix modérés. Ainsi les tableaux d'église

40. Coll. « La Librairie du XXe siècle », éd. du Seuil, Paris, 1996.

étaient-ils produits en série sous le contrôle d'un certain Joachim Issartier, peintre mineur admiré de Louis-Philippe et surtout originaire, comme l'abbé Migne, du Cantal. Les toiles, à l'excellent rapport qualité-prix, étaient vendues selon leur dimensions (480 francs pour une toile de 72 x 60 cm ; 600 francs pour une toile de 85 x 72 cm, etc.). Troublant court-circuit des univers religieux, artistique et industriel qu'opéra cet escroc de Dieu, l'un des plus stupéfiants et efficaces inventeurs du kitsch moderne.

Parce que le kitsch c'est, non pas le nombre, mais le surnombre immotivé d'un point de vue esthétique, l'invention du plus large lieu commun envisageable, cette étonnante aventure balzacienne éclaire d'un jour particulièrement vif une certaine pensée de Fernando Pessoa : « Chacun de nous a peut-être quantité de choses à dire, mais il y a peu à dire sur tout cela. La postérité veut que nous soyons brefs et précis. Faguet dit excellemment que la postérité n'aime que les auteurs brefs. La variété est la seule excuse de l'abondance. Nul homme ne devrait laisser vingt livres à moins de pouvoir écrire comme vingt hommes différents. Les œuvres de Victor Hugo remplissent cinquante gros volumes ; et néanmoins, chaque volume, chaque page presque, contient tout Victor Hugo. Les autres pages s'ajoutent comme des pages, non comme du génie[41]. »

Tout cela pour avouer qu'il semble impossible de ne pas songer à la figure industrieuse de l'abbé Migne comme à la très

41. *Erostratus*, éditions de La Différence, Paris, 1987.

belle réflexion de Fernando Pessoa devant, par exemple, les vastes et très nombreuses toiles de celui que l'on considère comme le grand peintre français, Pierre Soulages.

Mario Merz remarquait assez justement qu'en termes de productivité, les temps avaient changé, que l'industrieux XIXe siècle s'était achevé voilà bien un siècle et que beaucoup de ses confrères, apparemment, n'en avaient pas été prévenus. Pourtant, selon lui, « depuis 1969, la production a beaucoup diminué. Après la grande période de production, celle de Cézanne, Monet, Picasso – tous de grands producteurs –, nous sommes devenus peu productifs, vraiment peu. (...) J'appartiens à l'époque de non-production[42]. »

Trop de créateurs, cependant, s'évertuent à maintenir la cadence, à usiner leurs œuvres comme autant de preuves de leur statut d'artiste. Tandis que bien des artistes véritables se passent de cette publicité souvent vulgaire, et passent leur génie sous silence.

Un dandy déchu

L'abbé Migne, à bien des égards, est demeuré notre contemporain. C'est à son époque que le dandysme émerge comme phénomène, époque où la bourgeoisie s'impose comme

42. *In art press* hors série n° 17, « *69/96, avant-gardes et fin de siècle* », octobre 1996.

nouvelle classe dominante. La bourgeoisie est née de la productivité à sa maturité industrielle. Et ce qu'elle confectionne en se réalisant elle-même objectivement – « c'est-à-dire en produisant (...) un monde objectif et matériel extérieur[43] » –, c'est la possibilité du kitsch. Autrement dit, elle se donne les moyens d'éradication de l'unique, de la prolifération mécanique du simili, de l'ersatz. C'est sur les mêmes chaînes de démontage de l'aura qu'elle édicte, dans une confusion dont nous avons hérité, la charte utilitariste et décorative de l'art auquel elle aspire. Classe industrieuse, la bourgeoisie asservit le corps à la technique. Le dandy lui oppose l'invention de techniques du corps. Ces techniques, tel que les définit Marcel Mauss[44], comme grammaire corporelle au service d'un discours psycho-sociologiquement conditionné, le dandy va les « améliorer », les singulariser, les réinventer. Réfutant la production matérielle comme loi et comme morale bourgeoises, il prendra le parti de ne produire que des comportements. Il sera un artiste du geste.

Lorsque le comte d'Orsay, seul grand dandy français, en qui Lamartine voyait un « archange », arrive à Londres en 1821, il sait qu'il saura imposer sa grâce, sa grande qualité d'esprit dans ce monde nouveau. Débarqué en compagnie de son beau-frère, le duc de Guiche, à l'occasion du couronnement

43. Herbert Marcuse, *Nouvelles recherches sur les fondements du matérialisme historique*, 1932.
44. « Les techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1950.

de George IV, il mettra en effet peu de temps à devenir le prince des élégances, l'indispensable juge et modèle de ce grand monde. Protégé par lady Blessington, avec laquelle il se rendra à Gênes en 1823 pour rencontrer Byron, proche de Benjamin Disraeli, futur Premier ministre de la reine Victoria, d'Orsay n'en connaît pas moins quelques revers de fortune au jeu qui fragilisent sa situation. Vers 1840, ses dettes sont évaluées à quarante mille livres. On lui propose un poste diplomatique, qu'il refuse. C'est un dandy. Comme l'écrit Émilien Carassus, « il refuse la malédiction que Dieu fit peser sur la progéniture d'Adam de gagner son pain à la sueur de son front[45] ». En 1849, la ruine est consommée. Il doit fuir. C'est le retour en France, dans la honte et la gêne.

De nouveau à Paris, contraint de travailler pour vivre, il s'installe dans un atelier de la rue de la Ville-l'Évêque qu'il a loué au peintre Gudin. Car le comte d'Orsay était artiste, un artiste de grand talent qui avait laissé ses dons en jachère, accordant sa préférence aux gloires éphémères des postures inédites et nobles. Maintenant il peint, il sculpte, faisant payer fort cher ses œuvres. Il répond à la demande du tout Paris qui accourt pour le voir à l'ouvrage. Et lorsqu'il meurt, le 5 août 1852, ce n'est pas tant un artiste qui disparaît qu'un dandy déchu.

45. Cité par Patrick Favardin et Laurent Boüexière, in *Le Dandysme*, éditions La Manufacture, Lyon, 1988.

L'homme inspiré est sans œuvre

De cette fable du dandy devenu grossiste en art, faut-il déduire l'aspect de l'anti-musée, « désœuvré », des artistes improducteurs : la porte entrebâillée de la garde-robe d'un Brummel peinte en trompe-l'œil, un parc de sculptures dans une main gantée. L'idée peut sembler plaisante. L'idée, du moins, a du brillant. Elle scintille, peu économe de son clinquant. Peut-être ne vaut-elle d'ailleurs que par cette brillance d'opérette : un toréador du dimanche dans sa panoplie d'acrylique sur la scène du Lido. Cette pertinence de l'idée philosophique de non production, Clément Rosset entreprend de la mettre en cause dans *Le Choix des mots*[46]. Théoricien de la logique du pire, de la pensée terroriste, il s'y s'interroge sur les raisons pour lesquelles il y a des livres plutôt que rien, sinon de la pensée seule. À l'opposé du Marcel Bénabou de « Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres », Clément Rosset défend l'idée que l'écrit est le lieu même de la pensée et ne peut « admettre qu'un mystérieux pouvoir d'écrire, lorsqu'il est retenu, soit l'indice d'une pensée supérieure à celles qui possèdent ce même pouvoir mais qui le font fructifier dans des œuvres. Paul Valéry et Jorge Luis Borges ont, en ce siècle, abondamment défendu et illustré cette thèse : mais ceci par des livres, ce qui constitue à mes yeux une sorte de contradiction au second degré[47] (…). »

46. Éditions de Minuit, Paris, 1995.
47. « Pourquoi j'ai écrit certains de mes livres », interview in *art press* n° 210, février 1996.

Et d'envisager un recoupement avec l'analyse nietzschéenne du ressentiment : « l'homme actif, ou fort, est capable de réaliser un certain acte (par exemple une peinture) ; l'homme réactif, ou faible, en est incapable mais se pare d'une capacité imaginaire à exécuter un acte analogue dont il exprime la non réalisation par une force supérieure qui lui permet de renoncer au passage à l'acte. C'est pourquoi dans le domaine de l'art, l'homme non créatif peut s'attribuer (...) une force supérieure à celle de l'homme créatif, qui ne possède que la puissance de créer, alors que l'autre disposerait de la même puissance, mais disposerait en outre de la puissance de renoncer à créer. Raison pour laquelle dans l'apologue nietzschéen de l'aigle et de l'agneau, l'agneau est plus fort que l'aigle : celui-ci se contente de dévorer l'agneau, alors que l'agneau puise dans ses ressources morales supérieures la force qui lui permet de ne pas dévorer l'aigle[48]. »

Le ricanement de Hegel se laisse ici encore entendre, Hegel renvoyant Goethe à la bouillie du cœur et des bons sentiments lorsque ce dernier rêvait l'hypothèse que nos plus beaux vers pouvaient être ceux que nous n'avions pas écrits. Se doit d'être évoqué ici le mythique roman sabordé d'Aragon, *La Défense de l'infini*, roman inexistant dont on peut effectivement faire le pari qu'il serait plus beau qu'*Aurélien*, mais surtout, constater qu'il est devenu, du fait de son étrange destin

48. *Idem.*

éditorial, le plus imposant, le plus épais roman d'Aragon. Entreprise à Giverny en mai 1923, la rédaction de ce roman s'achève par la destruction du manuscrit fin 1927 à Madrid. Il n'en sera plus jamais question jusqu'en 1964. Les Éditions Gallimard ont publié en 1997 une version renouvelée et augmentée des quelques chapitres dépareillés ayant survécu à l'autodafé. Contenant de surcroît une consistante préface de Lionel Follet, un catalogue de textes annexes, des repères chronologiques, des documents, une bibliographie, une étude des différentes versions du projet, ce livre, effectivement intitulé *La Défense de l'infini*, en vient à surpasser en volume tous les romans écrits par Aragon. Que le roman disparu de l'auteur de *La Mise à mort* ait pu devenir son livre le plus conséquent n'est que le symbole, et le symbole seulement, de cette échappée dans l'imaginaire, ce dopage de la curiosité et de l'intelligence, ces pandémies poétiques que permettent les livres fantômes.

Borges, la littérature prophylactique

Les faibles, les réactifs saboteraient donc l'industrie et son arithmétique qui n'entend rien à la soustraction. Les choses ne sont pas si simples. Et il est simpliste de réduire Borges au prétendu paradoxe fondateur de son œuvre. C'est en effet par des livres que l'auteur du *Pierre Ménard auteur du Don Quichotte*, n'a eu de cesse de stigmatiser l'inutile et prétentieux effort de leur production. C'est, en effet, au moyen

d'opuscules inédits, par quelques généreuses volées de volumes qu'il en appelle au silence et recommande à notre mansuétude les étagères déjà par trop surchargées de la bibliothèque de Babel. « N'en jetez plus. » S'arrêter à cela qui semblerait constituer une contradiction, c'est méconnaître le projet borgesien, c'est lire Borges comme étant un auteur plutôt que comme un lecteur, en l'occurrence l'« imparfait bibliothécaire » confronté à l'illisibilité des savoirs, immergé dans la somme toujours déjà existante des textes. Le caractère total de la Bibliothèque (que d'autres appellent l'Univers), acquis de toute éternité, intimant d'ailleurs en premier lieu l'idée que la lecture précède nécessairement l'écriture et que celle-ci, de fait, ne pourra échapper à la simple réécriture, à la version. L'auteur de l'*Histoire universelle de l'infamie* ne dit pas tant qu'il n'est plus envisageable d'écrire, aujourd'hui, mais plutôt que, de tout temps, écrire n'a toujours impliqué que lecture et réécriture, et que par là-même cette décision d'écrire peut être, à chaque instant, et depuis toujours, questionnée quant à sa nécessité.

« Délire laborieux et appauvrissant que de composer de vastes livres, de développer en cinq cents pages une idée que l'on peut très bien exposer oralement en quelques minutes. Mieux vaut feindre que ces livres existent déjà, et en offrir un résumé, un commentaire[49]. » C'est de là qu'il faut partir pour

49. Jorge Luis Borges, préface, *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*, 1941.

saisir le projet borgesien, lequel ne recoupe qu'en un nombre infime de points l'univers blanchotien. Pour Borges, le livre ne se peut concevoir à venir. Aussi l'ensemble des textes existants matériellement signés Jorge Luis Borges a moins pour fonction d'introduire un nouveau nom dans les histoires de la littérature que d'économiser mille ouvrages aux rayons de la Bibliothèque. Les *Chroniques de Bustos Domecq* consistent ainsi en une galerie d'artistes *a priori* fictifs dont l'œuvre, gigantesque pour la plupart, nous est livrée en quelques pages précises et économes. Plus Borges écrit plus il économise, non pas en réduisant le champ des possibles littéraires, mais en démontrant que ces possibles, parce que possibles, se doivent d'être considérés comme épuisés.

Concrètement, prenons une édition française de ces *Chroniques*, écrites en collaboration avec son ami A. Bioy Casares. Signalons au passage, puisqu'il nous faut ici être précis, que le cas de figure d'un ouvrage signé par deux auteurs, au lieu de deux objets distincts, représente déjà une économie non négligeable dans la perspective de la Bibliothèque.

Le premier article des *Chroniques* rend un hommage appuyé à César Paladion. Celui que nombre de critiques accusèrent à l'époque de plagiat, parce qu'il aurait « recopié » l'*Émile*, *Egmont*, *Les Thébéennes* (tome II), *La Case de l'Oncle Tom*, le *De divinatione* (en latin), entreprenant un *Évangile selon saint Luc* que la mort interrompra, s'est avéré, suivant la lecture qu'en fit Farrell du Bosc, un merveilleux annexeur de textes. Reprenant à son compte non pas des vers, des strophes, mais

des ouvrages dans leur intégralité, il sut élaborer une œuvre véritablement ouverte et éclectique. Or, des « onze énormes volumes qu'il a laissés », le chroniqueur Borges en tire à peine sept pages, c'est-à-dire, toujours dans sa traduction française, à peine plus de huit mille signes.

Le second article salue la mémoire de Ramon Bonavena, immense chef de file de l'école descriptiviste, auteur de *Nord-nord-ouest*, ouvrage au sujet arbitrairement limité : la description exhaustive de « l'angle de la table de pitchpin » sur laquelle il travaillait, territoire avec ses objets, leurs prix, leurs poids, leurs reflets, les mouvements de la lumière, et l'inextricable réseau de rapports de toutes natures entretenus par ces éléments entre eux. *Nord-nord-ouest* compte six volumes conséquents, c'est-à-dire plusieurs millions de signes typographiques. Borges et Bioy Casares règlent son compte à cette somme imposante en neuf pages.

Ils tracent, d'autre part, le portrait du *Théoricien de l'association*, le professeur Baralt, lequel consacre sa vie à « établir la liste de tous les groupements possibles », « première tentative planifiée pour regrouper, en vue d'une défense de l'individu, toutes les affinités latentes » : « par exemple, la société des individus qui portent un nom catalan ou qui commence par un G. D'autres ne durent qu'un temps, par exemple celle de tous les gens qui, en cet instant, au Brésil ou en Afrique, respirent l'odeur du jasmin ou qui lisent, plus sagement, un bulletin d'informations devant un micro. D'autres catégories

se prêtent à la subdivision en variantes intéressantes par elles-mêmes ; par exemple, les gens affligés d'une méchante toux peuvent chausser, en cet instant précis, leurs pantoufles, prendre précipitamment la fuite sur leur bicyclette ou débarquer à Temperley. » L'écrivain étant encore vivant à l'époque de la chronique, il n'est donné de l'œuvre aucune évaluation quantitative et seul le vœu plein de certitude que le « Maître ne manquera pas de nous fournir une liste exhaustive » conclut l'évocation de cette entreprise surhumaine. Avec seulement six pages pour cette chronique, nous obtenons ici assurément le meilleur rapport entre l'œuvre décrite et la « pointure » de son résumé.

Toutes ces œuvres littéraires, incontournables, majeures, Borges ne se contente pas de les esquisser ; les quelques pages qu'il leur consacre suffisent à leur donner vie. Par la grâce de son intelligence, il esquive l'infini labeur, contourne les tourments de l'inspiration, la multiplication des chapitres et transmue en fulgurances graciles et suffisantes ce qui se devait d'être des fleuves, des pics, des vies. Affaires classées. Toutes ces œuvres ne sont plus à écrire puisque déjà conçues. Là, ce n'est pas au fait de n'avoir rien produit que l'écrivain doit sa grandeur infâme mais au fait d'avoir tout écrit et inventé, envisageant la foule des scénarii, l'infini des intrigues, les débats possibles entre personnages, les paysages qui iraient avec, déclinant les cas de figure, en en rendant compte vite et bien, dans la perfection propre aux formes brèves, afin que nul n'ait plus à y revenir.

Il y a donc bien une production littéraire borgesienne, puisque le nom de Borges en est venu à vivre, et avec quelle intensité, mais cette production est une production de prévention. Elle est un travail, certes, mais proche en bien des aspects de la réalisation d'un coupe-feu, défrichage intelligemment conçu au sein d'un massif forestier destiné à empêcher la propagation des incendies. Un travail donc, production d'efforts et déperdition d'énergie en vue d'un résultat, le résultat consistant, dans les deux cas, en une évacuation, un désamorçage des probabilités, une limitation du pire. L'œuvre de Borges n'est pas à proprement parler « une chose de plus ajoutée au monde », comme le sont tous les « hauts et superbes volumes » dans la bibliothèque de *L'Auteur*, elle est l'inverse, une saignée à blanc, la violente extinction de la littérature par les Lettres elles-mêmes, la purge par le vide de l'atmosphère gazeuse contenue dans un réservoir, une tour. D'où cet oxygène raréfié auquel il faut s'adapter lorsqu'on se prend à circuler dans les travées de la bibliothèque borgesienne. L'apnée, la respiration retenue de part et d'autre du livre pourrait-on dire, la sensation de profondeur, l'euphorie cérébrale qu'elles entraînent, confirment l'intuition que l'espace traversé est hanté par une sourde culpabilité, celle de n'avoir pas respecté le silence, d'avoir importé du trop dans l'économie pléthorique de l'univers. Mais ceci qui est vécu par Virgile, Kafka, ou Bruno Schulz, *a posteriori,* dans l'évidence crue soudain assénée qu'il faut détruire les traces, est assumé par Borges dans l'instant de l'écriture, cette conscience éthique étant consubstantielle à l'acte de l'inscription. « De

cette écriture, on peut dire qu'elle est le *post-scriptum* parcimonieux de la décision éthique qu'elle recèle. Elle ne se donne, elle ne se commet, dirait-on, dans ses œuvres "hantées par la possibilité de leur propre silence", qu'à rebours d'une *rétention* plus essentielle, dans le silence désœuvré où elle détache mieux sa compromission d'*acte*. C'est-à-dire d'acte coupable[50]. »

50. Raphaël Lellouche, *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, éd. Balland, Paris, 1989.

3. *Le silence est un muscle*

De Marcel Duchamp il est dit, dans une encyclopédie de l'art : « Bien que ses œuvres soient peu nombreuses, il occupe dans l'art du siècle une place au moins aussi considérable que celle de Picasso, dont il peut symboliser l'antithèse, par son art du peu, son attitude critique à l'égard des productions artistiques, par ses silences et son exigence[51]. » Que soit relevée une prétendue incompatibilité entre une œuvre économe et l'unanimité d'une renommée est symptomatique de ce présupposé culturel – industriel, pourrait-on dire –, selon lequel c'est par la multiplication de ses démonstrations, la redondance de ses assertions et nullement par la subtilité de l'euphémisme, la légèreté du sous-entendu que l'artiste peut s'imposer. Le problème n'est pas, pour ces artistes pondérés, d'accepter ou de refuser la postérité. Simplement, on peut souhaiter entrer dans l'Histoire d'au moins deux manières, comme Schwitters avec trois *Merzbau* détruits plutôt que comme Matisse et ses encombrantes *Danses* ; comme Robert Filliou avec l'énoncé d'un principe d'équivalence (lequel

51. *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, éd. Hazan, Paris, 1993.

éclaire d'ailleurs notre propos : Bien fait = Mal fait = Pas fait) plutôt que comme Pierre Soulages ; comme Cadere, humble présence, simple visiteur des lieux artistiques, plutôt que comme Combas, peintre de fresques bruyantes au kilomètre ; comme Huelsenbeck avec la virulence de quelques tracts, plutôt que comme Breton et son corpus de bulles et autres lettres de cachet. Il y a, d'une part, les artistes, d'autre part des gens qui épuisent leur temps à essayer de donner des preuves qu'ils sont artistes. Il faut attendre des artistes qu'ils soient des artistes, qu'ils en soient eux-mêmes la preuve, non pas qu'ils aient besoin de nous en fournir les gages.

Marcel Duchamp : à l'économie

Pourquoi le silence si dense de Marcel Duchamp vaut-il d'être entendu ? Marcel Duchamp, inventeur du « ready-made », démobilisateur professionnel des credo artistiques et des folklores héréditaires ; l'homme qui bouleverse l'art à l'orée du siècle est entré dans l'Histoire arborant le masque du bourreau théorique, exécuteur glacial comme l'émail de sa *Fontaine*, tueur à sang froid des derniers reliquats du sentiment et de l'inspiration en art. Ses armes : la suspension du discours, l'indifférence, le retard…

S'il est un fait que ce sont les regardeurs qui font les tableaux, ils les font en face desdits tableaux mais tout aussi bien face à leur absence : Duchamp ne jugera pas nécessaire d'être un producteur, il ne reproduira pas. Lorsqu'en 1954, il épouse Alexina

(Teeny) Sattler, ex-femme de Pierre Matisse, il lui offre en cadeau de noces *Coin de chasteté*, sculpture érotique. L'humour ne dit rien spécifiquement, il en dit long, tout simplement.

Mais puisque certains objets sont amenés à prendre forme, que certains réflexes refusent la contrariété, prendre le parti de travailler lentement, au ralenti. Se donner moins à l'œuvre, lui refuser toute excitation, tout affolement, toute hystérie. Duchamp : « Ma façon de travailler était lente ». Les *Litanies du chariot* ouvrent par la formule « Vie lente ». Cette lenteur est celle qui préside à *L'Élevage de poussière*, photo que Duchamp et Man Ray signent en 1920, élevage patient d'un matériau impossible à forcer, à contraindre et qui, de lui-même, à sa vitesse propre, qui est celle de la vie, décrit en s'amoncelant imperceptiblement, notre pulvérulente condition, ce vers quoi nous retournons.

Les œuvres majeures de Duchamp doublent sa propre vie : *Étant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...* suit l'artiste durant vingt ans, de 1946 à 1966, mais, comme le rappelle Roger Dadoun : « la formule du titre est déjà inscrite dans les *Notes* de 1912, ce qui donne un continuum de plus d'un demi-siècle[52] ! » Consacrer plus de cinquante années à une œuvre c'est bien sûr s'en interdire mille autres, c'est également adopter comme économie celle de la poussière justement, accepter que l'art, s'il doit prendre forme, ne soit pas un forçage de la matière, un excès de la vitesse, mais un dépôt, l'incoercible et modérée tumescence du sédiment.

52. *Duchamp, ce mécano qui met à nu*, éditions Hachette, Paris, 1996.

1912, c'est l'année de naissance de *La Mariée*, laquelle, aux prises avec la combustion lente de son carburant érotique, mettra onze ans avant d'être *mise à nu par ses célibataires, même*. Dérobade, esquive de l'ouvrier au geste ralenti, jeu de l'amant amoureux de ses érections et que rien ne presse de conclure. « Duchamp joue aussi (de) la paresse, qu'il revendique ; elle ne désigne, on s'en doute, ni inactivité ni passivité, encore moins démission ou résignation, mais exprime un effort, original, pour défaire ou desserrer la liaison implacable, croit-on, du travail dans sa matérialité, comme action sur la matière, et du travail dans sa durée, comme écoulement codifié dans le temps[53] (...) »

« Le silence de Duchamp est surestimé » déclarait Joseph Beuys[54], lequel, implicitement, instruisait le procès du dilettantisme, de la distanciation, du dandysme et de l'érotisme : le procès Barrès par Dada, mais inversé. Son opinion, qui n'était d'ailleurs qu'un pari de type pascalien, sous-entendait que le silence en question ne pouvait être dénué de valeur. Supposer qu'il puisse être surestimé implique qu'il soit, déjà, estimable, autrement dit qu'il est doué d'une existence. C'est déjà beaucoup que de l'accepter ainsi, implicitement, comme enjeu, événement susceptible de gradation, par là-même de débat. Et

53. *Idem.*
54. *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet*, action retransmise en direct le 11 décembre 1964 sur la deuxième chaîne de la télévision ouest-allemande, stigmatise le silence observé par Duchamp depuis 1923 et la conception de l'anti-art que ce retrait sous-tendrait.

puis ce silence, d'ailleurs très relatif, puisque Duchamp n'a jamais autant donné d'interviews que dans les années 1960, ne fut pas un retrait par rapport à l'œuvre, mais véritablement sa ligne harmonique. Il fut exactement le prolongement et la caution de ses propositions artistiques.

Une anecdote, à ce sujet, vaut d'être rappelée. Du 30 août au 7 octobre 1935, au Parc des Expositions de la porte de Versailles, se déroula le 33e Concours Lépine. Dans la liste alphabétique par spécialité des exposants, Marcel Duchamp apparaît à l'article *Jouets* : « Rotorelief, 11 rue Larrey, Paris – Disques optiques tournant sur un phonographe et donnant l'illusion du relief (stand 147, allée F)[55]. »

Souvenirs d'Henri-Pierre Roché : «… il loua un stand minuscule aux inventions du Concours Lépine, à la porte de versailles, et attendit la foule. J'allai voir cela. Tous les disques tournaient à la fois autour de Duchamp, les uns horizontaux, les autres verticaux. Une vraie fête… mais on eut dit que le petit stand était frappé d'invisibilité. Pas un des visiteurs partis pour la chasse aux inventions pratiques ne s'arrêtait : un seul coup d'œil leur suffisait pour voir que, entre la machine à comprimer et à brûler les ordures, à gauche, et le coupe-légumes instantané, à droite, ce truc-là n'était pas pratique.

Je m'approchai, Duchamp sourit et dit : Erreur cent pour cent. Au moins, c'est net[56]. » Fable admirable que celle de ces « optiques de précision » invisibles, illustration aussi

55. *In L'Écho du Concours Lépine,* 33e année, n° 348, sept. 1935.
56. *In Sur Marcel Duchamp*, Robert Lebel, éd. Trianon Press, Paris, 1959.

anecdotique qu'optimale d'une mort annoncée, celle de l'art rétinien. « Erreur cent pour cent » : à la fois une conclusion, une intuition et un programme.

Et le silence dans tout cela : une juste réplique de l'invisibilité, de l'œuvre qui, insensiblement, disparaît. Car si quelque chose se dérobe progressivement au fil du siècle, avec la lenteur de la Mariée retirant la sienne, de robe, c'est bien un en-soi de l'œuvre d'art. Ce qu'il reste à voir n'est plus l'essentiel. Le silence de Duchamp salue, mimétiquement, cette absence qui gagne : puisque nul ne sait plus déceler l'art où il se trouve pourtant, alors tant pis ! Rideau. No comment.

Activisme de la rétention

L'exemple de André Cadere est explicite quant à la capacité activiste du silence, au choix de la rétention comme action, ou provocation. Illustrant l'idée reçue de l'art moderne comme une héraldique de la dérision, où l'enjeu se réduit à l'élaboration par l'artiste de son propre blason, ce que Raymond Hains résume par « À moi le bleu, à moi les poubelles, à moi les rayures », Cadere s'attache en premier lieu à définir une signalétique personnelle, une héraldique en effet, outils visuels forgés à fin d'autopropagande et d'autoproclamation. L'artiste moderne, personnage emblématique, concepteur et serviteur de ses propres armoiries : le héraut de lui-même dans les croisades pour la postérité et l'histoire de son art.

Dans l'Antiquité, le héraut est un officier public qui apparaît à la guerre, dans les cérémonies civiles et religieuses. Inviolable, il porte le caducée, insigne de ses fonctions. Le héraut du Moyen Âge remplit les mêmes devoirs. À la guerre, il annonce les combats. Comme juges d'armes, il vérifie les armoiries, pénètre dans les châteaux pour reconnaître les archives. Cadere arbore donc un bâton-caducée. Avec cet objet constitué de différents éléments de couleurs, il porte de fait ses propres couleurs. L'artiste revendique par là-même son inviolabilité, et sa fonction autoproclamée ne prend effet que dans les lieux publics. Aussi son art, d'attitude, consistera à fréquenter les vernissages, les expositions en galerie ou en musée, son bâton sur l'épaule, à abandonner ce dernier dans un coin. Son œuvre, qui n'est qu'une présence, un parasitage plutôt qu'une occupation des lieux, a désiré revendiquer une singularité inassimilable et inimitable, la mise en scène et en mouvement d'une héraldique à la première personne. Sans vouloir abuser de l'homonymie, le fait est que les héros de la modernité en furent également les hérauts.

Quelques mots encore pour préciser le plus important peut-être, à savoir que ce bâton s'apparente fort à quelque témoin transmis en pleine course par un certain Diogène ou tout autre disciple d'Antisthène. Les cyniques en effet portèrent également le bâton, leur sceptre à eux, ironique, par quoi s'inversait les insignes du pouvoir. Attribut symbolique, certes, mais le bâton est là aussi pour menacer, pour inquiéter. Diogène ne disait-il pas de Platon : « À quoi peut bien nous servir un homme qui a déjà mis tout son temps à philosopher sans jamais inquiéter

personne ? » Or le philosophe cynique, adepte de la vitupération, de l'altercation, du corps à corps, choisit ses armes. Michel Onfray, dans *Cynismes*, rapporte l'anecdote suivante : « Diogène est familier de cette rhétorique de la massue. À plusieurs reprises on peut le rencontrer maniant l'objet contondant avec dextérité. Ainsi, un jour qu'il se frayait un passage dans les rues de la cité, il fit les frais d'une mauvaise manœuvre et faillit recevoir une poutre en plein visage. Le charpentier avait toutefois pris la précaution de crier gare – après l'incident. Diogène s'empare du gourdin, lui en assène un coup sur le crâne et ajoute à son tour une mise en garde une fois le coup parti[57]. » Ainsi le bâton se trouve-t-il être l'héritage de philosophes sans œuvres. Car les cyniques ne s'encombrèrent pas d'écrits. Puisque la vie était leur champ d'action, de méditation, ils s'y consacrèrent, sans souci de postérité. Que pouvait attendre Diogène d'une œuvre, lui qui ne sut qu'employer chacun de ses gestes et mots à la réalisation d'un bonheur au présent ? De quelle renommée à venir aurait pu s'embarrasser le sage de Sinope, lui qui demanda à l'approche de sa fin « qu'on le jette au-dehors, sans sépulture, livré en proie aux bêtes sauvages, ou bien qu'on le culbute dans quelque fosse en le recouvrant d'un peu de poussière ». Un éleveur de poussière.

Le bâton de Cadere recèle l'entière généalogie des hommes-chiens, adeptes d'Hercule – le héros antiprométhéen par excellence –, généalogie d'ennemis de l'idéal ascétique et des mensonges des maîtres de morale, des hommes qui firent

57. *Cynismes*, éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1990.

autant de mal qu'ils purent aux maux de leur époque, mais à mains nues, par la simple et humble puissance de leur présence, sans aspirer à quelque panthéon, réfutant la réputation et les compromissions que nécessitent la perpétuation et l'embaumement de toute gloire.

André Cadere, improducteur, ne se rend pas à l'usine. En place de quoi il marche. C'est un promeneur, ce que sont naturellement un gréviste, un manifestant, un revendicateur. Il marche sur… Ne pas produire, produire à peine, ou produire sans donner à voir sont donc des décisions qui ne se limitent pas à une simple casuistique morale, comme Clément Rosset semble l'entendre, mais relève de la stratégie politique.

Ainsi, dans la perspective des activités, événements suscités par les individus formés à la culture situationniste, la notion de trace s'était-elle révélée superflue. Ou s'il demeura des traces, celles-ci n'eurent d'autres fonctions que celle de commenter, jamais de documenter. Elles ne furent pas des relais médiatiques : ersatz culturellement comestibles de l'action. Ce fut le cas des multiples expériences de dérives urbaines, depuis la fameuse déambulation « gratuite » de quatre surréalistes en 1923 jusqu'aux visites guidées de lieux dénués de qualités organisées par les banalystes, en passant par les explorations de territoires psychogéographiques propres aux situationnistes.

4. *L'ascétisme olympique*

Félicien Marbœuf, son œuvre, sa vie

Félicien Marbœuf (1852-1924), « le plus grand des écrivains n'ayant jamais écrit[58] », fut considéré à son époque comme l'auteur idéal pour, dès sa mort et celle de ses amis les plus proches, disparaître en un oubli aussi total qu'injuste. Né en 1852 à Paris alors que se voit décapitée la seconde République, Félicien Marbœuf traversera la fin de siècle, incarnant un type unique de dandy, essentiellement cérébral, à l'élégance purement spirituelle. Bien après Chateaubriand qui fut le modèle d'une génération aristocratique perdue, velléitaire, séduite par l'Empire puis de nouveau traumatisée par l'exécution du duc d'Enghien, mélancolique, crispée sur ses rancunes et choquée par l'expérience de l'exil, Marbœuf donna le ton d'un dandysme moins aristocratique mais plus exigeant. Plus que jamais, dans son cas, la fameuse phrase de Balzac

58. Le critique Jules Lemaître peut écrire cela dès 1889 dans la quatrième série des *Contemporains, études et portraits littéraires*, Librairie H. Lecène et H. Oudin. Marbœuf n'a pas encore quarante ans. Il est à la moitié de sa vie et a déjà imposé l'idée qu'il ne faudrait attendre aucun livre de lui.

dans son *Traité de la vie élégante* apparaissait scandaleuse : « le dandysme est une affectation de la mode. En se faisant dandy, un homme devient un meuble de boudoir, un mannequin extrêmement ingénieux qui peut se poser sur un cheval ou sur un canapé (...) ; mais un être pensant ?... jamais. » Barbey, déjà, avait répondu en défendant l'idée qui lui était chère d'un dandysme nécessairement « pensant » et intelligent. Il avait surtout condamné la formule « en se faisant dandy », montrant combien ce gérondif sacrilège était contraire à l'essence même du dandysme. Peut-être songeait-il encore à Balzac lorsqu'il écrivait dans *Le Figaro* du 17 octobre 1861 : « On ne se fait pas Brummel. On l'est ou on ne l'est pas. » L'ennui, l'esprit, l'élégance seuls faisaient le dandy ; la fortune aussi, il est vrai. Félicien Marbœuf sut très tôt qu'il possédait tout cela. Insatisfait néanmoins, il chercha à savoir s'il avait aussi du génie, et celui des Lettres tout particulièrement.

Ce goût de la littérature, il en avait hérité en des conditions bien étranges, de Flaubert lui-même. Un grand-oncle de Félicien Marbœuf, chirurgien, avait été le collègue du père de Flaubert aux hôpitaux de Rouen. Et le jeune Gustave s'était lié d'amitié avec le père de Félicien, Louis Marbœuf qui faisait alors son droit à Paris. Nostalgique de Napoléon et de Chateaubriand, les deux « phares » plantés à l'orée du siècle, ce père, devenu l'un des avocats les plus réputés au barreau de Paris, fut toujours pour Félicien un mystère. Esprit rêveur et peu rationnel, il semblait épuiser toute sa force logique dans les argumentations de ses plaidoiries et, bien qu'il excellât à la dialectique, sa nature ne l'y portait pas instinctivement.

Gustave Flaubert était donc devenu un ami de la famille. Un soir de 1869, l'écrivain dînait chez les Marbœuf. Félicien était alors âgé de dix-sept ans et l'auteur de *Madame Bovary* lui apparaissait, comme à chaque fois qu'il le rencontrait, auréolé d'un immense prestige. Mais Flaubert ne s'était jamais adressé à lui qu'à l'occasion de quelques propos polis et sans profondeur. Félicien se sentait bien jeune et sans intérêt pour un génie tel celui qu'accueillait sa famille. Toujours il crut n'être qu'une ombre, un meuble dans la salle à manger où ses parents recevaient l'écrivain. Cela le remplissait de tristesse souvent, mais, plus souvent encore, cela le rassurait tant il craignait de paraître peu brillant s'il avait pris la fantaisie au grand homme de s'adresser à lui de manière sérieuse. Cette indifférence à son égard le blessait donc tout autant qu'elle l'arrangeait. Or, ce soir-là, alors que le repas s'était achevé, Flaubert alla chercher dans son manteau un paquet qu'il revint offrir à Félicien. Celui-ci, éberlué, y découvrit un exemplaire de *L'Éducation sentimentale*. Une dédicace occupait la page de garde :

Si vous découvrez chez le héros de ce roman où il ne se passe rien, désespérément, quelques traits d'esprit qui vous ressemblent, ne vous en étonnez pas outre mesure. Il vous doit beaucoup, je le crois, tant pour le physique que pour la psychologie. F. comme Frédéric ou comme Félicien ?

Je vous souhaite simplement moins de vanité et plus de volonté[59].

Pensées amicales
G. Flaubert

59. Sarah Stern, petite-nièce de Marbœuf, évoque cette scène dans l'ouvrage

C'est ainsi que Félicien Marbœuf prit pied dans le monde des Lettres, doué du statut singulier de personnage romanesque ; du moins dut-il le percevoir de cette manière. Cette première impression fit que toute sa vie durant il se conduisit en quelque sorte à l'image d'un héros de roman. Et c'est pour aller à l'encontre de cette conviction, la contredire, qu'il s'essaya à passer sur le versant opposé, celui de l'écriture. De personnage il ne cessa de désirer devenir écrivain. Sans relâche il chercha, année après année, le sujet, le prétexte d'une œuvre. La littérature, assurément, fut toute sa vie. Mais aucun ouvrage, recueil, chapitre ou simple aphorisme – hormis sa correspondance – ne vint sous sa plume.

Marbœuf a rejoint Joubert et Fénéon au dernier rang de la cathédrale des Lettres, sublime vaisseau de stuc colorié, transpercé de la lumière de ses vitraux, lesquels, signés Lagarde et Michard, retracent l'hagiographie des écrivains voleurs de feu, grands rédempteurs par le livre. Puisqu'ils n'ont rien à déclamer en chaire, nos trois compères se distraient, sans ricaner pourtant, du spectacle qu'offre la consécration de leurs pairs. Ils se sont exemptés de génuflexion, n'ont jamais excellé dans la gymnastique du prie-Dieu, puisque personne ne les voit. Proches de l'entrée, la porte entrouverte, ils sont dans la lumière du dehors. Le soleil chauffe leur dos et les odeurs d'encens, se dissipant sous la nef avant de les atteindre, ne les indisposent nullement.

qu'elle a consacré à celui qu'elle nomme « l'Ultime » et à « sa poésie en pleine course vers son propre centre », *Le Mutisme emphatique de Félicien Marbœuf*, éditions du Delta, Paris, 1991.

Félicien Marbœuf avait de la littérature une conception si idéale qu'il ne put jamais croire qu'un homme, quel qu'il fut, put un jour avoir le génie de lui donner forme. En somme, c'est bien par l'excès d'une ambition intellectuellement inhumaine et non par carence de génie que Félicien Marbœuf s'astreignit à la non production.

Seule exista une correspondance entre Proust et Marbœuf. Cette dernière eut ceci d'exceptionnel que les deux épistoliers n'eurent jamais l'occasion de se rencontrer. C'est par son premier livre que Proust se fit connaître de Marbœuf. En 1896 parut *Les Plaisirs et les jours*. Proust avait vingt-cinq ans, Marbœuf quarante-quatre. Le livre se vendit mal. Ce luxueux in-quarto, illustré par Madeleine Lemaire de dessins à la plume et d'aquarelles coûtait 13,50 francs, alors que le prix des livres, à ce moment-là, ne dépassait guère 3 francs. Le jeune écrivain en fit parvenir un exemplaire au vieil original qu'il admirait tant et qui était pour lui, comme pour toute sa génération, un personnage de légende. Félicien Marbœuf est séduit par cette littérature. Il en aime jusqu'à la préciosité un peu trop voyante, la naïveté pourtant aiguë. Il le lui écrit, l'encourageant avec enthousiasme. Une amitié était née.

Suivent des extraits de la réponse du jeune Marcel :

Paris, le 21 décembre 1896

Monsieur,

Je crains de ne savoir dire combien votre lettre m'a fait plaisir, cela ne m'est pas très facile, parce que je trouve si ridicule

d'avoir l'air d'admettre autrement que comme une gentillesse de votre part ce que vous dites de mon livre, et de croire que cela correspond à la réalité, à ce que serait chez moi un véritable talent, que je n'ose aborder de front votre compliment. (...)

La page s'est habituée à votre mutisme face à elle et pourtant, combien fort j'aimerais vous le clamer, parmi les littérateurs du siècle, vous êtes le plus grand, le plus juste, le plus original. Votre silence a plus d'intelligence, de profondeur que le bruit de bien des brasseurs de mots. Seule l'ambition est référence ; la vôtre est immense, indépassable, idéale. Et cela n'a pas à voir avec ce que le populaire entend par l'expression : « Il n'y a que l'intention qui compte ». Non, je parle de votre ambition littéraire comme d'un absolu. Si votre silence mérite tant le respect du siècle c'est qu'il est exactement le contraire d'un aveu de médiocrité et d'une incapacité à écrire, mais bien le signe d'un projet aux rivages jusqu'alors inabordés, d'une idée de la littérature si vertigineuse qu'aucun grand homme avant vous ne l'avait conçue. Il existe des écrivains muets comme il existe des volcans en sommeil ; leur nom infernal aux résonances mêlées de soufre, de feu et de mort n'en fait pas moins trembler les hommes. (...)

Joubert disait à Chateaubriand de ne pas s'efforcer de faire un livre, simplement de faire briller aussi souvent qu'il le pourrait la vastitude de ses vues et qu'on lui en saura plus de gré. J'ai entendu Barrès dire que la valeur d'un ouvrage consiste dans les belles pages qu'il contenait et qu'il n'y en avait pas besoin de beaucoup. C'est ainsi que je crois en la valeur de

votre livre qui ne contient aucune page, belle ou moins belle ; toutes parfaites. Ainsi, original et indiscutable, votre génie traverse-t-il l'époque avec cette supériorité et cette modestie qui le font ressemblant à quelque femme noble qui voit avec plaisir ses serviteurs dans la joie et passe en souriant près d'eux, sans mépriser leur gaieté, sans la troubler, mais sans s'y mêler autrement que par une calme sympathie et le charme majestueux que son passage répand autour d'elle. Je suis de ces serviteurs et j'aime votre œuvre, promesse des plus belles, superbe, immaculée et silencieuse comme la nef doucement poussiéreuse d'une grande église gothique.

Marcel Proust

Félicien Marbœuf est écrivain. Le silence est la forme nécessaire de son œuvre, sa condition poétique. Parce que c'est d'une même volonté, c'est-à-dire une volonté de même nature, ou de même valeur, dont dépendent le faire et le non faire. C'est ce que laisse entendre l'éloge des vingt-quatre vieillards à Dieu dans les Visions de l'*Apocalypse* : « Tu es digne, ô notre seigneur et notre Dieu, de recevoir la gloire, l'honneur et la puissance, car c'est toi qui créas l'univers, c'est par ta volonté qu'il n'était pas et fut créé. » Dieu fut responsable du Néant avant que d'être responsable de la Création.

C'est dans ce domaine non construit, dans l'absence, qui n'est pas l'avant-quelque-chose mais un territoire à part entière constitué en son essence particulière que Félicien Marbœuf a « fait » son œuvre, dans ce silence qu'il a atteint la perfection de son art.

La correspondance entre les deux écrivains durera jusqu'à la mort de Proust. Leur amitié épistolaire n'aura de cesse de gagner en complicité. Une lettre, en particulier, adressée par Marbœuf à son jeune correspondant est à ce titre symptomatique. Datée de janvier 1902, l'auteur y avoue l'amour scandaleux qu'il porte à une toute jeune fille. Or, trois ans plus tard, Félicien Marbœuf est accusé d'attentat à la pudeur sur une enfant de onze ans. Il s'enfuit avant d'être arrêté, s'exile à Glooscap, ville au sud du Nouveau-Brunswick, dans la baie de Passamaquoddy. Là, amoindri par l'éloignement, le scandale n'a guère entamé l'immense considération dans laquelle on tient l'Écrivain du silence. Néanmoins, par souci des convenances, la municipalité doit attendre quelques mois avant de lui décerner les clefs d'or de la ville. C'est le 7 août 1905, jour de ses cinquante-trois ans, qu'il devient citoyen d'honneur de Glooscap. Dès l'année suivante il est nommé directeur de la grande Bibliothèque de la ville.

En 1918 paraît *À l'ombre des jeunes filles en fleur* (Prix Goncourt 1919). La correspondance entre les deux hommes révèle à quel point le crime de Félicien Marbœuf et, en général son goût pour les très jeunes gens, ont pu jouer dans l'élaboration du roman proustien.

À une lettre de Félicien Marbœuf qui finissait par ces mots : « Amoureux de l'autre sexe je le demeurerai néanmoins, par habitude certainement. Et toujours, demain encore, de mignonnes statuettes de chair futile m'affoleront, tant par l'arrogance de leur mutine et fruitière poitrine que par l'émouvant terre-à-terre de leur esprit. Si vieux, je vis

dans l'ombre de ces jeunes filles, j'endors ma vie comme un chien éreinté après la chasse se couche au pied d'un massif de roses de Pensylvannie et ai le sommeil plus heureux d'être ainsi protégé par des fleurs, même si ces dernières masquent fort mal parfois leurs terribles mœurs carnivores. » Proust répondra : « Comprenez donc que lorsque vous m'avez évoqué votre vie à l'ombre de ces jeunes filles qui ont tant à voir avec des fleurs, cette image ait fait en mon esprit bien du chemin et je pressens qu'elle tiendra en mon œuvre à venir une place toute particulière. Permettez que je vous doive cela. »

C'est, en fait, bien plus que cette image que Proust doit à Marbœuf. Ces jeunes filles en fleur ne sont qu'un exemple parmi tant d'autres de thèmes, de réflexions, de phrases même, qui, issus de cette correspondance, ont donné à *La Recherche du temps perdu* une tonalité et une structure particulières. Évoquons au hasard les clochers de Martinville, la marquise de Cambremer et la vicomtesse de Franquetot écoutant le *Saint-François* de Liszt à la soirée de la marquise de Saint-Euverte, les « métaphores » picturales d'Elstir, les rêveries sur les noms de pays, la mort d'Albertine… Les soixante-trois lettres de Marbœuf à Proust constituent une manière de plan d'ensemble de l'œuvre proustienne, une fondation thématique, et parfois stylistique, un brouillon génial.

Troublante figure de cet écrivain sans œuvre qui, à défaut d'avoir donné forme à son roman propre, aurait nourri, favorisé à son insu, par sa vie seule et quelques lettres, la plus

prodigieuse entreprise romanesque de tous les temps. Si troublante qu'elle ne laissa jamais de plaire à Borges qui, tout à la fois admiratif et jaloux, confia un jour à son complice Bioy Casares qu'un tel portrait manquât dans les *Chroniques de Bustos Domecq*, entre ceux de César Paladion et du professeur Baralt, de Ramon Bonavena et de Federico Juan Carlos Loomis, lui causait une peine infinie, et l'accablait d'un sentiment d'insatisfaction extrême. Borges, en vérité, ne se consola jamais vraiment du fait que Félicien Marbœuf ait réellement existé, l'empêchant par là-même de l'inventer.

Discrétion de Joseph Joubert

Joseph Joubert (1754-1824) appartient à cette même famille des artistes sans œuvre désignés à leur insu par la *fama*.

Maurice Blanchot : « Joubert eut ce don. Il n'écrivit jamais un livre. Il se prépara seulement à en écrire un, cherchant avec résolution les conditions justes qui lui permettraient de l'écrire. Puis il oublia même ce dessein. Plus précisément, ce qu'il cherchait, cette source de l'écriture, cet espace où écrire, cette lumière à circonscrire dans l'espace, exigea de lui, affirma en lui des dispositions qui le rendirent impropre à tout travail littéraire ordinaire ou le firent s'en détourner. Il a été, par là, l'un des premiers écrivains tout modernes, préférant le centre à la sphère, sacrifiant les résultats à la découverte de leurs conditions et n'écrivant pas pour ajouter un livre à un autre, mais

pour se rendre maître du point d'où lui semblaient sortir tous les livres et qui, une fois trouvé, le dispenserait d'en écrire[60]. »

Joseph Joubert sut se satisfaire, comme écrivain, de quelques centaines de notes prises sur ses cahiers, expertises méticuleuses de la valeur des mots, du bonheur des phrases, des exigences du style. Il entretint ainsi, sa vie durant, ce monologue intérieur qu'il ne faut pas assimiler au chantier mélancolique d'une œuvre à jamais irréalisable, à la carte catastrophique dont un joueur n'arriverait pas à se défausser. Il est bien sûr tentant de lire les notes prises par Joubert comme autant de balises précaires disposées sur le chantier d'une cathédrale. On ne reconnaît pourtant pas la forme de l'édifice. Aucun point de vue ne permet cette reconnaissance. Même vu du ciel, du fait de l'espacement par trop distant et irrégulier de ces petites bornes, aucun dessin ne s'impose à l'œil. Aussi pourquoi supposer que le chantier en question soit celui d'une cathédrale de mots comme s'en élevaient tant alors, et qu'il s'agisse même d'un chantier en attente ? Parce que nous nous montrons incapables d'envisager une écriture qui puisse supposer un destin autre que la fabrication d'un livre, la diffusion d'un chef-d'œuvre destiné à intimider les contemporains, l'augmentation du renom de l'écrivain, le développement de son ego.

60. *Le Livre à venir*, 1959. Ce recueil d'études doit son titre à celle consacrée à la publication, par Schérer, des notes de Mallarmé sous le titre *Le Livre*. Or ce livre n'existe pas selon Blanchot, et ce défaut de présence en vient à illustrer allégoriquement la littérature moderne : « Le livre ne doit jamais être regardé comme étant vraiment là. On ne peut le tenir en main. »

Chateaubriand, justement ami de Joubert, avait dressé les tours de son *Génie du christianisme*, Hugo concevait son œuvre à l'image d'un cénotaphe infini : deux phares babéliens signalaient l'entrée du siècle. Entrer en littérature pouvait alors signifier construire la plus gigantesque pyramide, à l'image de ces consortiums qui, à Hong-Kong, enivrés de défis et de compétition, bâtissent les plus hautes tours du monde, chacune dépassant la précédente de dix étages, d'une année sur l'autre. Joseph Joubert, en ce siècle de bâtisseurs mégalomanes, eût pu faire l'effet de quelque malheureux terrassier, arpentant sans fin le lopin de ses terres, griffonnant ses relevés de terrain, fantasmant les moellons gulliveriens de sa basilique à venir, les charpentes eiffelliennes de ses coupoles de stuc. C'eut été se tromper sur son compte. Son projet consistait en une forme plus vaste qu'une cathédrale, plus discrète qu'une chapelle de campagne : « Tourmenté par la maudite ambition de mettre toujours tout un livre dans une page, toute une page dans une phrase et cette phrase dans un mot. C'est moi[61]. » L'ambition littéraire de Joubert fut ce cheminement à la chronologie si peu commune qui devait le mener de l'idée d'un livre, objet extérieur, à la conscience de soi-même. En cela, ses notes furent, en elles-mêmes, sous leur forme propre, l'expérience littéraire de Joseph Joubert, et non pas ses prolégomènes. Elles furent la démonstration, par l'absurde, qu'un projet littéraire peut ne pas se satisfaire de la dimension du livre. Ces carnets inventèrent un rapport inédit entre écriture

61. Joseph Joubert, *Carnets*, éditions Gallimard, Paris, 1938.

et comportement, entre ascèse et dépense, inversant l'ambition commune d'écrire sa vie pour donner jour à une vie écrite. Or cette notion de vie écrite condamne sans appel l'incapacité de l'histoire officielle à intégrer comme gestes littéraires, poétiques, des objets ou événements tels que le suicide de Jacques Rigaut, les combats de boxe d'Arthur Cravan, les chaussures de Joyce, les concours de tir organisés par Brautigan dans la cuisine de son ranch ou la pratique masturbatoire de Pierre Guyotat[62].

L'ascétisme olympique

L'œuvre non écrite de Félicien Marbœuf, comme celle, discrète, de Joseph Joubert, constituées en modèles, sont à même d'expliciter au mieux la notion d'artiste sans œuvres, évitant dans le même temps que ne soit commise l'erreur, à la fois facile et plus grossière, qui consisterait à classer ces différents silences, ces mutismes insistants dans la classe des ascèses. À moins d'imaginer une ascèse d'une nature particulière, peu portée sur les mortifications, castrations ou autres limitations de l'élan vital, une ascèse musculeuse au contraire, suroxygénée, qui ne serait en fin de compte pas si éloignée de ses origines. Origines ambiguës en effet. Selon Homère,

62. Voir la tentative d'Alain Borer de définir, au sujet de Rimbaud, la notion d'« œuvre-vie », *in Arthur Rimbaud, œuvre-vie, édition du Centenaire*, éditions Aléa, Paris, 1991.

Thucydide ou Platon, si l'ascèse désigne l'ensemble des règles morales autant que physiques observées par le vertueux et le sage, le mot n'est pas non plus étranger aux performances du stade, aux dépassements et emportements du sportif, de son corps exultant. Dans les deux acceptions, l'ascèse se rapporte à des exercices prolongés constituant un entraînement.

Certes, dans le *Phèdre*, Platon présente l'incarnation comme le grand obstacle à la vie spirituelle. Le corps gauchit la vision : « Chaque plaisir et chaque peine, agissant comme un clou, clouent l'âme au corps, l'y fixent. » La vertu consiste à désolidariser l'âme du corps. Mais c'est l'ascétisme chrétien qui accentuera la déviance, ancrant solidement l'ascèse sur les bas-fonds de la contrition. Un Augustin converti, conservant le souvenir d'une vie étrangère à son nouveau choix, complexé par son errance, n'aura pas le comportement, par exemple, d'un Grégoire le Grand, élevé à l'intérieur du christianisme. Augustin donnera au péché, en particulier à la sexualité, une importance qui ne tardera pas à gauchir toute l'ascèse de l'occident chrétien. Le succès de l'ascèse, lors des premiers siècles chrétiens, s'explique également par l'attente de la fin imminente des temps. Antoine le Grand, avec ses jeûnes et son austérité, symbolise l'ascète du désert. La priorité est donnée aux martyrs, puis aux ascètes vivant dans les grottes, les arbres creux, aux stylites perchés sur les colonnes, corps mis en suspension, niant leur masse, s'inscrivant en faux contre la physique qui s'attache à la chute des corps.

L'ascétisme qui motive Félix Fénéon, Félicien Marbœuf, Marcel Duchamp, Armand Robin, Jorge Luis Borges, André Cadere ou Stendhal ébauchant cent romans qu'il ne se donne pas la peine d'achever, s'avère un ascétisme critique, dilettante, en marge de l'ascèse chrétienne, *a fortiori* hors de vue de l'ascétisme gnostique que les sectes interprètent avec rigueur. Car si les Cathares refusent la procréation, si selon le monachisme oriental le véritable ascète est comparable à un mort, les artistes discrets qui nous intéressent campent aux antipodes de cet horizon. La non production n'est pas pour eux une déflation de vie, elle procède tout au contraire d'un temps plus long, voire exclusif, consacré à la vie elle-même. Ainsi dans l'ascèse ne les concerne que l'abstention, aucunement la rétention ou la contention masochiste : un retard prolongé qui, s'il ne peut atteindre au dionysiaque, n'en poursuit pas moins un dessein hédoniste, une pénurie qui serait le contraire d'une privation.

Le cas spécifique de l'art conceptuel illustre ce principe de paupérisation régénérante. L'expression « art conceptuel » est lancée par Edward Kienholz, avant que d'être définie « scientifiquement » par Sol Lewitt à l'occasion de deux articles en 1967 et 1969 : l'objectif en est la dématérialisation de l'art ; l'idée ou le concept, en vient à primer sur la réalisation matérielle de l'œuvre. *Telepathic Piece* (1969) est ainsi constituée d'un simple panneau annonçant que l'artiste, Robert Barry, tente de communiquer par voie télépathique une œuvre d'art de nature ni linguistique, ni visuelle. Ian Wilson, quant à lui, s'entretient avec vous, discutant de choses et d'autres. La

discussion, une fois achevée et enregistrée, sera signée par l'artiste. Si l'on s'en tient à ses définitions premières, l'art conceptuel ne doit se manifester, circuler que par le biais de fiches, bandes magnétiques, certificats. Joseph Kosuth énonce, dès 1965, que l'essence de l'art est strictement linguistique. Le fait d'inscrire l'art dans une forme est irrecevable parce que toute réalisation s'échoue, au mieux, dans le formalisme, au pire, dans le décoratif. La référence au sensible devenant de fait obsolète, Lawrence Weiner s'en tient à quelques faits de langue : il inscrit des phrases sur les murs de la galerie ou du musée où il expose.

Il existe bien un ascétisme propre à l'art conceptuel, ascétisme d'ailleurs généralement et malhonnêtement associé, dans les histoires de l'art, à une forme aiguë de puritanisme. Malhonnêtement, car s'il y eut une extinction des formes exigée par l'artiste conceptuel, ce ne fut certainement pas la manifestation d'un puritanisme, mais bien du contraire, à savoir d'un activisme politique. Pour l'art conceptuel, le silence se dote d'une qualité éminemment musculaire, incisive et dynamique. Un muscle. La disparition de l'objet d'art, conclusion d'un amenuisement de sa forme, d'une hémorragie de sa visibilité, est tout sauf un atticisme du néant, un éloge de l'indépassable pureté du vide.

L'art conceptuel, il faut l'envisager – le contexte historique aidant – comme une grève, un mouvement social, le blocage, avec occupation des lieux, des chaînes de montage d'une usine de bibelots. Ce mouvement consiste avant tout en une condamnation du destin-marchandise de l'œuvre d'art. De sensibilité

marxiste, comme en témoignent, entre autres, les textes du groupe Art and Language, le courant conceptuel prend position contre le fait qu'en son apogée, la société de consommation accueille au sein de ses circuits de distribution, dans ses réseaux de promotion, l'objet d'art, au même titre que le Frigidaire, la Cadillac, le waterbed. Le piquet de grève donc pour protester contre les pures icônes, la fluidité commerciale des images pop.

L'art conceptuel prolonge, à sa manière, le débat de l'iconoclasme, offrant une réponse à Nicéphore qui, au IXe siècle, en plein second iconoclasme, part en croisade pour les images. Car invoquer les artistes sans œuvres, estimer leur démarche, implique que l'on interroge, dans le même temps, les modes de résistance aux césarismes du visible. Douter des représentations, de leur nécessité, est bien sûr jugé détestable dans le monde chrétien qui a vu triompher l'image, lequel triomphe a condamné l'iconoclaste au rang barbare de destructeur inculte.

Marie-José Mondzain commente : « Dans un siècle où se pose la question vive des dictatures visuelles, du fétichisme, de l'idolâtrie, en un temps où l'on peut légitimement se demander si l'art résiste ou collabore face au pouvoir iconocratique des industries culturelles, je voulais connaître les sources de nos croyances, de nos adhésions, de nos capitulations, pour envisager plus clairement la question de la possibilité d'une création libre aujourd'hui, d'une visibilité critique et féconde[63]. »

63. *Image, icône, économie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporain,* éditions du Seuil, Paris, 1996.

Et pourquoi pas, dans le domaine de la création, une « invisibilité » tout aussi « critique et féconde » ? Question qui ne peut que heurter, puisque « aussi longtemps que le monde renversé sera le monde réel » – pour préserver le caractère marxiste du point de vue –, seule paraîtra légitime une idée de l'art comme déballage de quinzaine commerciale.

5. *L'abstention de l'idiot*

« Et le printemps m'a apporté
l'affreux rire de l'idiot. »
Rimbaud, « Jadis, si je me souviens bien »,
Une saison en enfer.

Le siècle Mychkine

Le terme d'idiotie nous convient à plus d'un titre pour décrire tout un pan de la création du siècle. Le rapport existe, en effet, étroit, entre modernité et idiotie. Il faut, afin d'en saisir la nature, invoquer l'étymologie du terme idiotie, ce que fait Clément Rosset dans *Le Réel, traité de l'idiotie* : « Idiôtès, idiot, signifie simple, particulier, unique (…) Toute chose, toute personne sont ainsi idiotes dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes[64]. » On saisit en quoi l'idiotie, selon cette première acception, concerne la modernité en art, cette tradition de la rupture au sein de laquelle la stratégie du nouveau

64. *Le Réel, Traité de l'idiotie*, éditions de Minuit, Paris, 1977.

s'avère nécessaire et suffisante. Il faut y paraître singulier, y imposer une signature qui ne puisse entraîner ni contestation ni confusion : un code-barre, retour à cette héraldique personnelle qui signale quelque aménagement quant aux postures de l'artiste : du héros du genre humain au héraut de lui-même.

Sens second de l'idiotie : la déraison jusqu'à la pathologie, l'immaturité jusqu'à la folie. C'est ainsi que Clément Rosset complète son évocation du terme. Après avoir commenté le premier sens, il ajoute « puis, par une extension sémantique dont la signification philosophique est de grande portée, personne dénuée d'intelligence, être dépourvu de raison. »

Or le jeu de l'idiotie participe d'une stratégie de l'ironie. Et Greenberg, énonçant que « l'essence du modernisme réside (...) dans l'usage des méthodes caractéristiques d'une discipline pour critiquer cette discipline même – non point dans le but de la subvertir, mais pour la retrancher plus fermement dans son champ de compétence[65] », n'envisage nullement, et pour cause, l'ironie, ingrédient majeur de la démarche moderne.

La modernité, c'est d'abord l'invention d'un rire, le grand rire fumiste de Allais, Satie, Duchamp, le fou rire qui salua l'*Olympia* de Manet ; c'est le malaise drolatique que généra la période couillarde de Cézanne ; c'est la promotion au grade de héros de deux idiots, Bouvard et Pécuchet ; c'est la confession de Rimbaud : « J'aimais les peintures idiotes, etc. » ; c'est

65. « La Peinture moderniste », trad. D. Château, *in À propos de la critique*, éditions L'Harmattan, Paris, 1995.

Paludes ou le parodique *Prométhée mal enchaîné* du jeune Gide ; c'est la fougue d'un Albert Aurier se battant pour expliquer que Gauguin ne s'est pas ridiculisé autant que le croient les sages en peignant des Bretonnes en coiffes traditionnelles dans *La Lutte de Jacob avec l'Ange* ; c'est le règne merdrique d'Ubu.

On pourrait avancer, contre Greenberg, que l'essence de la modernité réside dans l'usage des méthodes et des modes de pensée les plus étrangères à une discipline pour critiquer cette discipline même – non point simplement pour la subvertir, mais pour l'élargir, l'enrichir, l'ouvrir à d'autres champs de réflexion ou d'activités. Il s'agit en particulier d'utiliser l'ironie pour renégocier les limites de l'art. En proportion de ce qui est ajouté à son ancienne juridiction, l'art sera alors moins assuré dans l'absence de maîtrise de ce qui le déborde, le moque, l'excite. L'idiotie sera l'une de ces méthodes, l'un de ces modes de pensée. La modernité sera donc idiote et idiote. L'artiste moderne, non pas exactement doublement idiot, ajoutera plus exactement à l'idiotie caractérisant son statut dans le champ de l'art une comédie de l'idiotie qui le concernera en tant qu'individu, dans une pratique ironique, comique, ou à tonalité plus tragique. En plus d'être idiot, de fait, l'artiste fera l'idiot.

L'idiotie en art s'approcherait assez d'une notion étrangère à notre culture, qui est celle, dans la société traditionnelle 'aré'aré (îles Salomon), du namo, c'est-à-dire du « tueur », du briseur d'interdits. Hugo Zemp rapporte dans un recueil

d'entretiens avec des musiciens de cette ethnie[66], le souvenir suivant de 'Irisipau : « Un jour, quand je suis monté vers notre maison à Aapunahono, j'ai pensé : Oh ! qui sont ces gens qui ont laissé ces traces dans la boue du chemin de Hanuapusu ? Je vais attendre leur retour en mettant partout mes excréments ! J'en ai mis sur le chemin (...). Puis je suis arrivé devant un raidillon et j'ai déféqué de nouveau en souillant l'endroit où l'on doit se hisser entre les rochers à l'aide des mains. Warousu et mon frère qui est mort maintenant, Moramai, sont passés derrière moi, et ; – Oh ! ce gosse insupportable a complètement souillé le chemin, dis donc ! Ils sont montés jusqu'à la maison et ont dit que je devais balayer. Alors l'homme qui est mort maintenant, mon père, a dit : – Oh ! c'est un "tueur" ! Alors, n'allez pas lui dire de balayer. (...) Il m'a appelé "tueur". Comme j'en étais fier ! Cela m'a fait plaisir et je n'ai pas cessé de déféquer partout, moi le "tueur" ! »

Le « namo » cristallise une combinaison complexe d'humour, d'activisme anarchisant et d'immaturité (dont Gombrowicz a pu défendre les vertus de violence, d'intelligence et de pornographie). Cette idiotie irrespectueuse, tramée d'infantilisme, de violence gratuite sera, en ces principaux aspects, celle des Hydropathes, des Fumistes, des Incohérents (1882-1893), à une époque qui s'amuse aux numéros du *Pétomane* et voit la création de l'*Almanach Vermot* (1886). Jules Lévy a vingt-trois ans

66. *Écoute le bambou qui pleure. Récits de quatre musiciens mélanésiens*, coll. « l'Aube des peuples », éditions Gallimard, Paris, 1995.

lorsque les Hydropathes (club fondé en 1878 par le poète Émile Goudeau) se dispersent. En 1882, il organise la première exposition des Arts incohérents où, dans un esprit potache, des non-artistes à l'imagination débridée se moquent des salons officiels. Cet événement connaîtra un tel succès qu'il faudra le reconduire d'année en année, jusqu'en 1893. Régamey y expose une *Vue de Paris* composée de jouets collés sur une feuille de carton. Ferdinandus y montre le *Facteur rural*, morceau d'anthologie des Arts Incohérents. Ce collage fut sûrement la première utilisation d'un objet réel sur une toile : un godillot incrusté dans le panneau montrait sa semelle au spectateur, se continuait par une jambe peinte se perdant à l'horizon et finissait par un petit facteur vu de dos en raccourci, courant après un train. En 1884, on pouvait y voir le *Porc trait par Van Dyck* de Bridet au milieu de sculptures en fromage de gruyère et de peintures sur morue fraîche. Sans compter les fameux monochromes d'Alphonse Allais. Et puis Sapeck, l'excentrique, situationniste avant la lettre, qui avait fait du scandale sa profession.

« Dès lors le langage poétique s'engage en toutes sortes d'aventures. Des auteurs qu'on juge d'ordinaire « mineurs » comme Corbière ou Charles Cros – ou qu'on ignore résolument comme A. Allais – enclenchent un mécanisme dont les effets peuvent à bon droit être considérés aujourd'hui comme majeurs[67]. » Est ainsi posée cette question de la répercussion contemporaine de ces galéjades fin de siècle. Les Incohérents

67. *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*, anthologie par D. Grojnowski et B. Sarrazin, éditions José Corti, Paris, 1990.

amorcent une histoire de l'idiotie qui constitue la modernité même. Allais se présentait d'ailleurs, prémonitoirement, dans le catalogue de l'Exposition des Arts Incohérents de 1884, comme l'« élève des Maîtres du XXe siècle ».

Cette même idiotie sera revendiquée par Dada, et tout particulièrement incarnée par Richard Huelsenbeck, artiste sans œuvre par excellence. « Dada est idiot. Le véritable dadaïste, il rit, il rit », affirmera le premier manifeste dada écrit par Huelsenbeck, et lu par lui à la soirée-Conférence du 12 avril 1918, à Berlin. Dada à qui s'associe, pour la parution de *Bulletin D.* (Cologne, 1919) un groupe d'artistes nommé *Stupid*. S'il fut tenu en marge du mouvement berlinois, Schwitters n'en montra pas moins une disposition d'esprit similaire en déclarant : « Je suis bourgeois et idiot. »

Autre tract-manifeste, celui du 12 janvier 1921 diffusé à Paris, Dada soulève tout : « (...) Les imitateurs de DADA veulent vous présenter DADA sous une forme artistique qu'il n'a jamais eue – Citoyens on vous présente aujourd'hui sous une forme pornographique, un esprit vulgaire et baroque qui n'est pas L'IDIOTIE PURE réclamée par DADA – MAIS LE DOGMATISME ET L'IMBÉCILLITÉ PRÉTENTIEUSE. »

L'idiotie est opposée à la prétention, à ce qui s'efforce de faire accroire à de la profondeur là où il n'y a que du sérieux, la prétention qui n'est pas tant l'utilisation performante de l'intelligence qu'un usage de la culture à des fins d'intimidation. C'est à cette même prétention des écrivains se dédommageant « de ce

qu'ils nomment la nullité du contenu sur une forme "noble" et "soignée" » que Benjamin opposera les petites proses de Robert Walser et leur propension à l'insignifiance, à la stupidité[68].

C'est encore cette prétention contre quoi se battra Dubuffet dans sa croisade contre l'*asphyxiante culture*. Idéologiquement et sentimentalement amené à défendre comme seuls représentants de la création, les sans nom, mais surtout les sans culture et les sans esprit, les fous, il envisagera la folie comme le cas limite, non fictionnalisé, de cette idiotie qui nous occupe. Le cap ultime, à peine visible, bien au-delà des terres « cultivées » où le *logos* construit la perspective, l'asile où s'incarne en une manière d'apothéose de la déraison, la défection de la logique et du sens commun que reproduit, sur le mode du jeu, la modernité dans son entier.

Expérimentation contre expérience

L'idiot c'est celui qui ne sait pas, qui est là par hasard, dont le seul alibi est l'accident, ou la passion. Le prince Mychkine est un amateur dans la vie, condamné qu'il est à estimer les situations et les êtres comme s'il les rencontrait, à jamais, pour la première fois ; l'amateur Mychkine ne saurait acquérir une expérience et l'habitude n'a pour lui aucune vertu didactique. Libéré du poids de l'expérience, chaque instant de sa vie l'invite, ou le condamne, selon, à l'expérimentation.

68. *Robert Walser*, par W. Benjamin, article paru dans le *Tagebuch*, 1929.

L'intérêt de l'idiotie ne réside pas dans le spectacle qu'elle donne d'elle-même, lequel ne sait qu'affliger. Il consiste plutôt en l'espèce de poudre volatile qu'elle abandonne sur le carreau : débris pulvérulents, toxiques, produits de son carnage déraisonnable. De même qu'un moulin, qui ne saurait séduire par le mouvement répétitif et sans invention de ses meules, ne doit sa valeur qu'à la qualité de sa farine. Et ce qu'elle s'essaye à broyer, l'idiotie, ce ne sont pas simplement les idéaux ascétiques que vomissait Nietzsche, c'est indifféremment l'idéalisme tout court, celui qui gouverne le premier âge de la poésie nubile ou qui se voit rapiécé en étendard par les tenants de l'académisme sans cesse renaissant. Là où l'œuvre sérieuse, pompière, aspirant à intimider, n'existe que dès qu'on la considère, l'œuvre idiote ne vaut que par ce qu'elle déconsidère. Là où la première est dans l'effet, qui veut se faire reconnaître, l'autre ne prend consistance que dans le ricochet, pour mieux s'effacer l'effet atteint.

Histoires édifiantes que celles du retour des légions triomphantes à Rome où l'« Imperator sanglant », au front en effet ceint de lauriers, recevant les hommages de l'Empire unanime, n'en était pas moins harcelé, traité des pires noms, tout au long de son cheminement glorieux par un personnage d'idiot, agressif, grotesque. Des idiots d'un jour dont nul ne connut jamais le nom puisque l'infamie était leur dû, puisque leur existence consistait en cette combustion immédiate de leur insolence. Car s'il n'est de meilleure issue pour échapper aux compromis, aux mensonges de l'absolu que de s'en montrer indigne, il est également vrai que c'est courir là le risque de disparaître, de contrarier sa *fama* au point de ne jamais briller.

À quoi bon ?

L'Idiotie en art s'apparente, sous ses formes diverses, à quelque philosophie de la compréhension, attentive à l'expérience immédiate. Il faudrait oser le terme de spiritualiste pour rendre compte de son anti-intellectualisme formaliste : la pratique esthétisante ou anarchisante de l'idiotie s'impose comme un « retour conscient et réfléchi aux données de l'intuition », pour reprendre les termes de Bergson. Contrairement à l'intelligence dont la destination première est pratique (fabricatrice d'outils) et dont les notions et principes ne peuvent s'appliquer qu'à la matière, l'intuition nous permet de coïncider avec la durée pure (par opposition au temps spatialisé), avec le mouvement libre et créateur de la vie et de l'esprit. D'où le fait que Bergson, s'interrogeant sur les mécanismes du *Rire*, s'intéresse également aux différentes natures de temps. Sa réfutation de la conception kantienne du temps n'est pas étrangère à l'émancipation de l'œuvre d'art. Parce que soudain « la durée réelle se compose de moments intérieurs les uns aux autres[69] » peut s'opérer un glissement du temps de la postérité au temps humain. Du Romantisme à la fin de notre siècle, ce temps que revendique l'artiste pour y inscrire son œuvre a évolué au gré de sa démythification. Credo des avant-gardes : que la vie infuse le domaine des pratiques artistiques. Ce rapprochement de l'art et de la vie qui demeure la tension majeure du siècle ne pouvait

69. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889, PUF, Paris, 1944.

s'opérer sans que le temps de l'œuvre ne changeât lui-même de nature. De la postérité à l'instant présent. Dans « l'objet », ou le geste, certes, mais dans le sujet même en un premier temps. Avec Manet et Degas, selon Gaétan Picon, naît la peinture moderne, donnant à voir « l'inchoatif d'un monde qu'il serait faux de croire achevé », et le critique de désigner « le lieu même de cette peinture, son continent : l'éphémère. »

Le dandysme – ses théories et ses pratiques – n'est pas étranger à la veine de l'art comportemental comme à la tradition des *events* : célébration de l'instant, inscription de l'acte physique ou dialectique dans son exigeante actualité, pratique liée au seul contemporain, insoumise à la convention de la trace comme de la signature. On sait qu'Oscar Wilde désira peindre et qu'il préféra, entre deux arts, le dandysme à la peinture. Étudiant à Oxford, il fit de *Studies in the History of the Renaissance*, essai de Pater, son livre de chevet. Or de cet ouvrage, il retint cette idée que la vie étant une succession d'actes fugitifs, nous devons cultiver pleinement chaque moment, en cherchant « non le fruit de l'expérience, mais l'expérience elle-même ». Ce présupposé théorique, énoncé sous bien des formes, s'imposera comme une constante dans l'art du siècle, lequel se définira volontiers comme l'expérience de la vie elle-même.

D'où une généreuse histoire du dilettantisme, mise en pratique de la délectation en art. Le dilettante n'est tenu à rien d'autre que son propre plaisir. Sa seule spécialité est l'agencement de son bien-être. Duchamp précise ce point de vue qu'il

partage : « J'aime mieux vivre, respirer, que travailler. (…) Donc, si vous voulez, mon art serait de vivre ; chaque seconde, chaque respiration est une œuvre qui n'est inscrite nulle part, qui n'est ni visuelle ni cérébrale. C'est une sorte d'euphorie constante[70]. » Et Pierre Cabanne de commenter : « C'est ce que disait Roché. Votre meilleure œuvre a été l'emploi de votre temps. »

Ne rien faire – ou faire peu – sera une des options de l'idiotie en art.

Ce choix du dilettantisme comme esthétique en vient à rencontrer le parti pris de l'amateur. Mieux : l'amateurisme s'impose comme condition nécessaire du dilettantisme, tous deux ingrédients du dandysme. L'amateurisme tel que l'entend du moins Roland Barthes : « L'amateur reconduit sa jouissance (amator : qui aime et qui aime encore) ; et ce n'est nullement un héros. » C'est Picabia qui a su incarner au mieux la figure de l'amateur en art, variante ricanante de l'amateur d'art : « Je surpasse les amateurs, je suis le sur-amateur ; les professionnels sont des pompes à merde. » « Mes tableaux passent pour des œuvres peu sérieuses, parce qu'ils sont faits sans l'arrière-pensée de la spéculation et parce que j'y travaille en m'amusant comme on fait du sport[71]. » Picabia prend position pour le dilettantisme et l'incompétence, garantie à la fois de non conformisme et de plaisir. Duchamp, quant à lui, se vante :

70. *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Marcel Duchamp*, Pierre Cabanne, éditions Belfond, Paris, 1967. Ces entretiens, illustrés et mis à jour, ont été publiés aux éditions Somogy en 1995, et ont fait l'objet d'un enregistrement en deux CD, André Dimanche éditeur, Paris, 1995.
71. *Jésus-Christ Rastaquouère*, *op. cit.*

« J'ai fait le moins possible de choses. » Le dilettante se comporte, il n'agit pas. C'est dans un esprit similaire que Wilde louait le criminel Wainewright : « Ce jeune dandy a tenté d'être quelqu'un plutôt que de faire quelque chose. »

Tradition dans laquelle Henry James, avec *La Muse tragique*, inscrit son personnage d'esthète, Gabriel, lequel déclare : « Oh, avoir quelque chose à montrer est une si piètre affaire. C'est une sorte d'aveu d'échec. » Henry James se souvient là d'Oscar Wilde, de sa pièce *De l'Importance d'être constant*, dont le titre rappelait le sous-titre de son dialogue *Le Critique en tant qu'artiste* : « Avec quelques remarques sur l'importance de ne rien faire du tout. »

La fin du siècle dernier se consacre, d'autre part, à l'esthétisation de l'ennui, aux poses de la nonchalance et du spleen. C'est le chœur des « À quoi bon ? » qu'entonnent Madame Bovary[72], Mademoiselle de Maupin, Olivier d'Orsel[73], Raoul de Vallonges, Des Esseintes ou les deux encyclopédistes flaubertiens[74], chœur inspiré par le *René* de Chateaubriand ou bien sa *Vie de Rancé*, lequel chant ennuyé connaîtra bien des échos au XX[e] siècle, échos

72. Emma Bovary abandonne l'étude de la musique : « Pourquoi jouer ? Qui l'entendrait ? » Elle laisse également « dans l'armoire ses cartons à dessin et la tapisserie. À quoi bon ? À quoi bon ? »
73. Olivier d'Orsel ne comprend pas que l'on puisse écrire des livres : « À quoi bon ? disait-il, l'existence était trop courte et ne méritait pas qu'on en prît tant de souci. Et il soutenait alors, avec plus d'esprit que de logique, la thèse banale des découragés. » Eugène Fromentin, *Dominique*.
74. Bouvard et Pécuchet, aux « jours tristes », « ouvraient un livre, et le refermaient : à quoi bon ? »

transmués en drame de l'être-dans-le-monde pour ces vies « en trop », « de trop », du Roquentin de Sartre, du Salavin de Georges Duhamel ou du Roi sans divertissement de Giono.

Fine Art

Albert M. Fine (1932-1987) ne fit pas exactement rien du tout, avertissant néanmoins : « Si je faisais moins, cela cesserait d'être de l'art[75]. » À l'issue d'études de conduction d'orchestre à la Julliard School of Music, il découvrit l'œuvre de John Cage sous l'influence de laquelle il rejoignit la mouvance Fluxus. Il participa, entre 1958 et 1966, à plusieurs festivals ou expositions du groupe, dont *Piano Compositions* à la galerie I de Baltimore, avec George Brecht et Ray Johnson, ou *Formal Improvisations* en compagnie de Alison Knowles et Eric Andersen au St Mark's Theatre à New York. Il pratiqua le *mail art* dont il fut l'un des initiateurs au début des années 1960, bricolant ses cartes à la va-vite dans des endroits qui n'étaient pas pour lui ces lieux de passage qu'ils représentaient pour autrui, coffe-shops, cafétérias et fast-foods où il passait ses jours. Ces espaces publics, pauvres, lui servaient d'atelier, et la rue en formait l'extension. Les cartes en question, qu'il

75. « If I did anything less it would cease to be art. », cité par John Broderick dans le très beau livre-objet *Fine Art* réalisé sous la direction de Christian Xatrec, hommage rendu à Albert M. Fine par ses amis, de John Cage à Jonas Mekas, de Richard Tuttle à Dick Higgins. Emily Harvey Gallery Édition, New York, avril 1991.

adressait à ses amis, consistaient en quelques dessins stylisés au stylo bic de quelques objets alors à sa disposition sur la table du café, toujours les mêmes : une petite cuillère, un sachet de thé, un morceau de sucre. Un autre motif apparaissait également : la trace circulaire, irrégulière, laissée sur la nappe par la tasse de café. Rien. Et encore moins, parce que cela disparaissait dans les boîtes à lettres.

Dans la rue, ce pouvait être un bout de carton dépassant d'une poubelle dont il s'emparait pour « l'améliorer » sur le champ d'un vague dessin, et l'offrir au premier passant rencontré. Tout cela, qui n'est pas grand chose, se déroulait à New York, ville qu'il quitta en 1974, à pied. Il marcha dans la direction du Maine. Ceci marque le début d'une errance à travers les états, continu contournement de l'ironie. Parce que l'ironie aurait été à même de baptiser son désancrage, ce lest qu'il « dégurgita » sans relâche. Or il n'avait pas choisi ce nom pour sa dérive qui d'ailleurs n'en avait pas. Il n'eut plus de domicile. Son signalement s'émoussa. Il joua de cette disparition jusqu'avec son nom, signant d'un jeu de mots, Fine Art, qu'il rayait (~~Fine Art~~).

Albert M. Fine Art fut jugé par ceux qui le côtoyèrent ou le croisèrent comme un individu doué d'une intelligence exceptionnelle. Certains estimèrent peut-être que de telles aptitudes intellectuelles étaient gâchées par le choix, étrangement serein, du vagabondage et de l'« inconstruction » délibérée[76].

76. « Il s'agit de démontrer la haute probabilité vertueuse du clochard… Contre la figure du sage hiératique et quelque peu infatué, le cynique propose le philosophe vagabond. Par-delà les siècles, Cioran semble

Seule cette liberté pourtant était susceptible d'assurer à sa séduction une radicalité qui la distinguerait de l'irresponsabilité. Car Albert M. Fine ne fut pas fou. Son insouciance se contenta d'administrer le relèguement de son statut social au profit de ses aptitudes personnelles, d'esquiver la promotion de lui-même comme de déserter l'œuvre à faire. Il se montra soucieux en revanche d'une hiérarchie du respect : « Au fond, je ne suis pas intéressé par le fait d'être artiste. Les musées sont pleins, tout comme les bibliothèques. Je n'aime pas l'idée d'encourager les gens à admirer un morceau de papier avant qu'ils n'aient de respect pour les êtres humains[77]. »

Les danseurs

Fabian Lloyd (Arthur Cravan, 1887-disparu en 1918), à l'exception des cinq numéros de sa revue *Maintenant*, ne fit rien, si ce n'est d'inventer un croisement inédit de dandysme et de cette idiotie, ennemie du prétentieux, du pompeux,

conserver une sympathie pour cette façon d'être qui est aussi proximité avec l'essentiel. (...) Pendant plusieurs années, Cioran a rencontré l'un de ces hommes, un clochard, mendiant, qui l'interrogeait sur Dieu, le Mal, la Liberté ou la Matière. (...) Après avoir confié à son visiteur qu'il le tenait pour un authentique philosophe, Cioran ne le revit plus. De cette anecdote, il conclut que le philosophe se distingue en ce qu'il est “préoccupé d'avancer toujours vers un plus haut degré d'insécurité” », Michel Onfray, *op. cit.*

77. Cité par Willie Luncheonette *in Fine Art*, *op. cit.*

de la folie du sens. Précisément, il opèra la transition entre l'héritage tout de mondanité et de brillance de son oncle adulé, Oscar Wilde, et l'incohérence revendiquée des hauts-faits d'armes dada[78].

Et l'on voit bien en quoi Arthur Cravan accéléra le passage des vies d'artiste aux vies artistiques. Le 5 juillet 1914, il organise l'une de ses conférences-spectacles : « VENEZ VOIR – Salle des Sociétés savantes – 8 rue Danton – Le Poète – ARTHUR CRAVAN – (neveu d'Oscar Wilde) – champion de boxe, poids 125 kg, taille 2 m – LE CRITIQUE BRUTAL – PARLERA – DANSERA – la nouvelle « Boxing-Dance »… Et ce soir-là en effet, après avoir tiré quelques coups de feu dans la salle, entre deux bordées d'injures à l'adresse du public, Arthur Cravan a parlé, boxé et dansé[79]. »

78. Il n'est que de citer Franz Jung (1888-1963), lequel participe activement au mouvement Dada de Berlin. George Grosz l'évoque dans son autobiographie *Ein Kleines Ja Ein Grosses Nein* : « C'était un ivrogne invétéré. Il acquit une célébrité de quelques semaines lorsque, faisant le corsaire avec son aide, le matelot Knuffgen, il prit un vapeur au beau milieu de la mer Baltique, le fit diriger sur Leningrad et en fit cadeau aux Russes. » Franz Jung n'en fut pas moins un auteur productif. Ses œuvres complètes ont été publiées en douze volumes chez Nautilus à Hambourg. On ne connaît en France que sa magnifique autobiographie *Le Scarabé-torpille* (*Der Weg nach unten,* 1961) et son premier recueil de nouvelles dont le titre vient rehausser l'intitulé de ce chapitre consacré à l'idiotie, *Le Livre du crétin* (*Das Trottelbuch,* 1912, Éditions Ludd, Paris, 1997, pour la traduction française), ricanant écho à *L'Idiot* de Dostoïevski.
79. Cité *in Cravan, une stratégie du scandale*, Maria Lluisa Borras, éditions Jean-Michel Place, Paris, 1996.

Dès son arrivée à Paris en 1909, Fabian Lloyd, bientôt rejoint par son frère aîné Otho, s'intéresse à la boxe. Membres dès l'année suivante du club de boxe Cuny, les deux frères s'inscrivent au « IIe Championnat Annuel des Novices Amateurs » et Fabian Lloyd devient champion dans la catégorie mi-lourds. À cette époque « la grande vogue de ce sport avait attiré à Paris les plus grandes vedettes américaines : la classe extraordinaire de Harry Lewis, Dixie Kid, Sam Mac Vea, Sam Langford ou Joe Jeannette, enflammait les amateurs parisiens. On disait que dépositaires de la *sweet science*, ils dansaient plus qu'ils ne boxaient sur le ring. Rien à voir donc avec les brutalités ou le bluff qui plus tard dégraderaient ce sport[80]. » Dans le même temps qu'il admire ces souples danseurs de fox trott, Fabian Avenarius Lloyd prend pour nom d'artiste et de scandale Arthur Cravan. C'est sous ce pseudonyme qu'il entreprendra la chorégraphie de sa vie. Arthur Cravan, dans le domaine de l'art, vient, quant à lui, à la fin d'une histoire qu'il jugera de brutalités et de bluff, et s'efforcera d'y importer cette *sweet science* de la boxe, technique de l'esquive et de la danse des rings. Et si en 1910 « boxeur » était synonyme de « danseur », Cravan ne fera qu'ajouter le terme « artiste » à la liste. L'artiste-danseur-boxeur est bien sûr une espèce rare dont on peut juger que Cassius Clay, à sa manière, fut le dernier représentant. Filmé, interviewé par William Klein avant son combat contre George Foreman à Kinshasa en 1974[81], Mohamed

80. *Idem.*
81. *The Greatest.*

Ali ne cesse de répéter qu'il est un danseur : « Je suis danseur, je suis le plus grand, le plus beau danseur. », et il l'entend comme une terrible menace pour son adversaire. Il ne dit pas qu'il est un tueur, un casseur, non, un danseur, et dans ce terme il condense ce qu'il est sur le ring et sa magnifique exubérance, sa capacité exceptionnelle d'invective, la poésie déboussolante de ses réparties et de ses numéros d'acteur.

Ceux que nous appelons les danseurs sont ces esprits sportifs, enchaînant les instants comme autant d'esquisses. Ils sont amoureux de leur silhouette, ils parlent fort mais disparaissent sans laisser de trace. Ce sont des dilettantes, effrayés par tout gain, produit, qu'ils ne sauraient que perdre.

L'artiste comme dilettante, séduit par les stratégies de l'idiotie, ne répugne d'ailleurs pas tant à l'idée d'avoir à faire, à produire, qu'à la compromettante situation d'avoir à répondre à une demande, d'être un fournisseur en somme. Duchamp : « Je me porte très bien sans avoir produit quoi que ce soit depuis longtemps. Je ne donne pas à l'artiste cette espèce de rôle social où il se croit tenu de faire quelque chose, où il se doit au public. J'ai horreur de toutes ces considérations-là[82]. » « Ne pas faire » est moins une réponse au tout industriel qu'à la logique commerciale de la société. C'est moins l'objet qui pose problème que l'horizon de stocks qu'il promet ; c'est moins l'artisanat que le devenir-marchandise des tableaux ; moins le travail que la plus value, les pilonnages qu'il nourrit. Le dilettante n'apprécie rien

82. *Ingénieur du temps perdu…, op. cit.*

moins que les formules violentes et molles du marketing. Il ne fait pas campagne. Il n'est pas un homme de la vente, du mensonge. Il donne sa préférence à la paresse. Égoïste jusqu'à l'indépendance, il ne prête guère attention aux contraintes du rendement, de la rentabilité. En phase en cela avec les écœurements de Cioran : « Le principe du mal réside dans la tension de la volonté, dans l'inaptitude au quiétisme, dans la mégalomanie prométhéenne d'une race qui crève d'idéal, qui éclate sous ses convictions et qui, pour s'être complue à bafouer le doute et la paresse, – vices plus nobles que toutes les vertus – s'est engagée dans une voie de perdition, dans l'histoire, dans ce mélange indécent de banalité et d'apocalypse[83]... »

Plus juste que l'adjectif « improductif », l'invention du substantif « improducteur » siérait à ces créateurs attachés à l'immatériel, au non démonstratif, à l'ironie du geste, à la poésie des coïncidences ; des non-gestionnaires de l'effet produit, des contemplatifs, des indifférents en quelque sorte : « La société, un enfer de sauveurs ! Ce qu'y cherchait Diogène avec sa lanterne, c'était un indifférent[84]. » Précisons que si Cioran ne fut pas de la race des improducteurs, il bénéficia dans son entourage, à l'instar de Borges, d'amitiés influentes qui ne furent pas sans aiguiser ses élans comme ses détestations, dont celle de Petre Tutea à qui il vouait une admiration sans réserves et qui n'était autre pour lui que le « philosophe sans œuvre ».

83. *Précis de décomposition*, éditions Gallimard, Paris, 1949.
84. *Idem.*

6. Administrer les absences

Célébrer ce qui n'eut pas lieu

Place de Narvik, dans le 8e arrondissement à Paris, se trouve érigé un monument des plus singuliers : un bas-relief de fonte d'où se dégage, en volume, la silhouette d'un soldat sur fond de désastre, une mer déchaînée et une ville en feu. Le texte, en lettres majuscules, est le suivant :

À LA MÉMOIRE DES FORCES ALLIÉES QUI EN MAI 1940 RÉUSSIRENT EN NORVÈGE DANS LA RÉGION DE NARVIK LE PREMIER DÉBARQUEMENT ET REMPORTÈRENT UNE VICTOIRE QU'ELLES REÇURENT L'ORDRE DE LAISSER ÉCHAPPER.

Insolite hommage en vérité : entrée en matière priapique pour une chute pour le moins piteuse. Que s'agit-il de célébrer au juste ? La victoire effectivement remportée ou la même victoire tout aussi effectivement abandonnée, donc perdue. Célébration laudative ou regrets attristés. Monument assurément unique en son genre, qui commémore ce qui n'eut lieu qu'à peine, si peu d'ailleurs qu'on peut bien dire que cela n'eut pas d'existence. Ou bien monument qui, n'osant le faire ouvertement, fête néanmoins la défaite, bizarrement attaché

à saluer la mémoire d'une débâcle. *Ex voto suscepto* de perdre, de rater, d'avorter.

Se peut-il qu'un soldat ait du obéir à un tel commandement : « Laissez échapper la victoire » ? C'est du moins un ordre de même nature que s'impose Ventidius, officier d'Antoine, lorsque, ayant battu les Parthes, on l'enjoint à les poursuivre et à parfaire ainsi sa victoire :

« (...) il vaut mieux laisser une action inachevée
Que d'accéder à une trop grande gloire[85]... »

Ce mémorial, dans ce qu'il recèle d'ambiguïté, sa symbolique écartelée entre la célébration et la connaissance de la perte de son objet, n'est pas sans évoquer telle sentence de Genet à l'adresse de Rembrandt : « Quant à la peinture, ce fils de meunier qui à vingt-trois ans savait peindre, et admirablement, à trente-sept il ne saura plus[86]. » La question vaut en effet d'être posée pour un artiste. Car la victoire en art réside fort souvent dans ce qu'il est permis de perdre, d'oublier, d'abandonner : conventions, techniques, réflexes culturels, démagogie. Pour finir, ou à commencer, par l'œuvre elle-même.

S'impose dès lors l'impraticable responsabilité de prendre en charge les archives volatiles de ces objets jamais réalisés, de ces fictions demeurées fictives, de ces victoires abandonnées. Comment les juger, les commenter ? Que faire de ces projets

85. *Antoine et Cléopâtre*, Shakespeare, acte III, scène I.
86. Jean Genet, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés réguliers, et foutu aux chiottes,* revue *Tel Quel,* 1967.

marqués par la précision de leur dessein comme l'éther de leur séjour, flottant au seuil de leur actualisation ? Comment les classer, les fixer, les retenir et, les trahissant pour une large part, leur faire intégrer l'Histoire ?

Dans un magnifique article, « Les livres fantômes[87] », Claude Leroy trace les plans d'une bibliothèque des intentions déçues et des palinodies. À peine un hologramme, l'esquisse d'un songe. Il fait allusion en particulier aux livres « inachevés ou même inécrits, simplement évoqués au détour d'une lettre, annoncés dans les pages d'un autre livre ou sur une feuille de garde dont ils ne sont jamais sortis, ou encore promis par un premier tome qui restera sans suite, ils ont tous pris leur place dans la bibliothèque fantôme, qui double l'autre. » Tous ces ouvrages nous hantent parce que la certitude de leur absence ou la simple hypothèse de leur disparition nous ont été transmises. Aussi nous manquent-ils, suscitant un besoin non pas motivé par un goût particulier pour le néant mais par l'excitation d'une curiosité face à ce qui se dérobe[88]. C'est d'un érotisme dont il s'agit. Érotisme d'un Blaise Cendrars envisageant la rédaction d'un *Manuel de la bibliographie des livres jamais publiés ni même écrits*. Cendrars qui mit lui-même en

87. *In Le Magazine littéraire* n° 349, décembre 1996, « L'Univers des bibliothèques, d'Alexandrie à Internet ».
88. « On dit que le romancier russe Nekrassov errait, de librairie en librairie, à la recherche de tous les exemplaires de son premier recueil de poèmes afin de les détruire. (...) Qui ne serait tenté de donner tous les romans de Nekrassov pour le recueil qu'il a désavoué. » *Idem.*

circulation dans les limbes éditoriales plus de trois cents fantômes d'ouvrages, annonçant systématiquement au terme de ses bibliographies « 33 volumes » en préparation ; jamais les mêmes, tous identiquement destinés à demeurer des titres. Jacques Lizène (né en 1946 à Liège), autoproclamé « Petit Maître liégeois de la seconde moitié du XXe siècle, artiste de la médiocrité », réalise en 1975 le projet d'un livre d'artiste constitué d'une suite de titres imaginaires de romans qu'il n'écrira jamais, sous la double appellation de *Livre de livres* et *Du même auteur*. C'est à partir de ces mêmes limbes, mais dans le domaine des arts plastiques, que Tatiana Trouvé projette la création de son bureau d'activités implicites (1997). Cette structure à caractère administratif recueille les matériaux « inexplicités » d'une activité en jachère, matériaux parmi lesquels figurent des listes de titres inexploités : « Pendant longtemps, j'ai essayé de titrer les pièces que je réalisais, puis j'ai essayé de réaliser des pièces d'après mes titres. Dans ces deux cas de figure, ce fut un échec (...). À cette époque, j'ai donc commencé à accumuler une multitude de projets qui n'ont jamais vu le jour, ainsi qu'une multitude de titres qui n'ont jamais été prononcés que le temps de leur transcription sur papier. »

La bibliothèque des livres avortés

La Bibliothèque Brautigan, aux États-Unis, à Burlington dans le Vermont, est constituée de livres refusés par les éditeurs, des ouvrages avortés en somme, figés à ce

stade du manuscrit auquel s'attache, pire que l'opprobre, le verdict souvent aussi injuste que définitif du ratage. Des livres qui n'existent donc pas.

La nature même du fiasco interdit à ce dernier toute correspondance avec la réalité de l'échec. L'échec – ou ratage – n'existe pas virtuellement, et ne se peut envisager autrement que comme résultat, car il implique une réalisation. Ainsi les ébauches piteuses et complexées des fictions stendhaliennes que Michel Crouzet a pu réunir sous le titre explicite de *Romans abandonnés*[89], ne peuvent-elles intégrer la catégorie des échecs puisque, non réalisées, elles appartiennent de fait à celle des fiascos – terme d'ailleurs importé d'Italie par Stendhal lui-même –, qui impliquent la rupture contractuelle, la cessation avant-terme du projet, et donc la dispense de tout résultat, score, commentaire, positif ou négatif. Le fiasco n'est pas l'échec, tout comme le forfait élude le résultat sportif, ou comme l'éjaculation précoce n'impose pas tant une hémorragie du jouir que de son actualisation. Quand l'échec se fait mat, intimant la fin de partie ; le fiasco, expérience moins emphatique, ramène à une immanence close, à une situation sans transcendance, sans relève, sans légitimation, sans formulation. L'échec – l'échec et mat du jeu – marque une conclusion, négative, mais une conclusion : un processus a été mené à son terme logique. L'échec est un résultat, au même titre que la solution d'une équation mathématique, quand le fiasco est

89. Bibliothèque 10/18, Union générale d'éditions, Paris, 1968.

une panne – le terme désigne la panne sexuelle[90] – qui, dilapidant le projet dans sa course prévient tout épilogue. Archiver des fiasco donc.

Ne se doit-on pas alors, tant la logique et le bon sens nous y appellent, de battre en retraite, de rompre le combat, lorsque la défaite semble s'imposer et la fortune nous être contraire ? Certain fait divers, émouvant à sa manière, illustre un tel type de décision : « Originaire de Haute-Savoie, Christophe Desgranges, 30 ans, était arrivé récemment en Alsace. Seul et sans argent, il a attaqué une agence bancaire à Obermodern, dérobant quelque 4 000 F. Se sachant repéré, il a préféré se constituer prisonnier plutôt que de s'engager dans une cavale aléatoire. Lorsque Desgranges a téléphoné aux gendarmes (…) ces derniers ont cru à un canular. Mais une demi-heure plus tard, ils ont effectivement vu arriver un homme rondouillard et barbichu, qui était le Desgranges qu'ils recherchaient. L'homme a rappelé aux enquêteurs son parcours malchanceux dans la délinquance, évoquant notamment un premier hold-up raté en 1991, dans l'Oise : au moment de s'enfuir après l'agression, sa R4 avait calé… L'affaire lui avait valu cinq ans de réclusion criminelle. "Je crois que je ne suis pas fait pour ce genre d'activité. Mieux vaut pour moi que je retourne en prison, afin d'y achever une vraie formation professionnelle", a-t-il expliqué[91]. »

90. Cf. chapitre « Des Fiasco » dans *De l'amour*, Stendhal.
91. *Libération*, lundi 1er août 1994.

Combien de Desgranges-écrivains, ratés ou avortés, combien de manuscrits qui se fantasment comme des livres et qui sont tout autre chose, des traces impubliables parce que trop personnelles, trop nourries de passions inassimilables, des dérapages qui ne respectent pas les conventions étroites de l'édition ? Combien de textes qui sont de véritables expériences de vie, dépourvus de toute caution artistique, n'ayant pas su se plier aux canevas communs des petits bibelots narratifs qu'exige l'industrie du papier imprimé ? Une infinité, dont sont témoins tous les comités de lecture des maisons d'édition. D'où l'intérêt, poétique, conceptuel et disons humain, de la création de la bibliothèque Brautigan, fonds de manuscrits refusés. Inspirée par le roman *L'Avortement* de Richard Brautigan et en hommage à ce dernier, fondée par Todd Lockwood, la Brautigan Library est souvent le dernier recours – parfois le premier – pour les auteurs qui désirent voir leurs œuvres non publiées archivées, et lues par des personnes qui se déplacent parfois de très loin pour y avoir accès. Le roman de Richard Brautigan dont le titre original était *The Abortion : An Historical Romance 1966*, publié par Simon & Schuster en 1971, racontait en effet l'histoire d'un bibliothécaire et de son amie qui, à San Francisco, se rencontrent et vivent dans une bibliothèque imaginaire de livres non publiés. *L'Avortement* est d'ailleurs, comme par hasard, du moins est-il ainsi unanimement jugé, le moins réussi des romans de Brautigan, bien loin en deçà du *Général sudiste de Big Sur* ou de *La Vengeance de la pelouse.*

Du Canada, d'Angleterre, de France, d'Italie, de Suède, de Russie et de tous les états américains, des lecteurs, de plus en plus nombreux, ont fait depuis 1990 ce pèlerinage littéraire pour découvrir une bibliothèque si particulière, née d'une fiction. Elles sont rares ces fictions assez puissantes pour générer des monuments et s'inscrire dans le réel avec l'assurance du premier fait historique avéré. Dans ce panorama des fables incarnées, la Brautigan Library est voisine du monument qui orne aujourd'hui les abords de l'arsenal d'Odessa, lequel commémore la fusillade tragique qui ne s'y déroula jamais que sur la pellicule du film d'Eisenstein.

« Notre rôle est d'offrir une audience aux écrits cachés dans les greniers, les tiroirs, les placards », explique le fondateur de la bibliothèque. « Nous avions sept livres le jour de l'ouverture, le 21 avril 1990, nous en avons actuellement environ trois cents, et nous avons la place pour trois mille. Nous acceptons automatiquement tous les ouvrages de langue anglaise. Il n'y a de notre part aucun jugement, nous n'exigeons aucune mise en forme, aucun critère particulier (...). Nous acceptons tout, à l'exception de livres déjà publiés. Mais si un texte est édité après avoir été déposé dans notre bibliothèque, il peut y demeurer en dépôt. »

Le projet de monter cette librairie a hanté Todd Lockwood durant quinze ans, tandis qu'il relisait sans fin le roman de Brautigan. Dans un premier temps, il tenta de réunir un comité littéraire. Mais l'agent de Kurt Vonnegut lui rit au nez et Garry Trudeau, le créateur de *Doonesbury*, lui envoya une lettre de refus brutale. Cette lettre est encadrée dans la

bibliothèque : « Pourquoi quelqu'un gâcherait-il des heures à piocher dans ces livres refusés dans l'espoir de découvrir quelque chose qui vaille la peine d'être lu ? » Certains écrivains, dont le poète Robert Creeley et le romancier Thomas McGuane, ont en revanche apporté leur soutien à ce projet. Aujourd'hui les auteurs de la bibliothèque ont de 13 à 92 ans. Les femmes et les hommes y sont également représentés, même si les femmes sont les plus nombreuses à écrire de la poésie. Seulement la moitié d'entre eux ont tenté d'être publiés. Il existe bien évidemment des merveilles, ou des perles, sur les rayons de la bibliothèque, si bien qu'un grand éditeur envisage sérieusement de publier un « choix de textes de la bibliothèque Brautigan ». Volte-face captieuse d'un système de reconnaissance qui se mord la queue, débordé puis rattrapé par son propre déchet, fasciné par l'au-delà d'une marge qu'il a lui-même institué et qu'il sait ne pas pouvoir justifier. Ce projet éditorial, obscène en ce sens qu'il n'est constitué que de l'aveu de son propre aveuglement – aveu pas même désenchanté –, s'apparente à ces bêtisiers télévisés qui, dans le mauvais goût d'une distance motivée par le Spectacle, pataugent dans les miasmes de leurs dérapages et la grossièreté de leurs lapsus. Se trouve ainsi montré, édité ce qui avait été jugé sans intérêt ou catastrophique, comme si le ratage n'existait pas vraiment, comme si seule une frontière mouvante et lâche le séparait de ce qui a officiellement droit à l'existence, comme s'il n'y avait pas lieu de dramatiser l'échec ou plutôt comme s'il était devenu impossible à quiconque d'assumer aujourd'hui cette décision du bannissement,

du veto, des gémonies, de la honte infligée, de l'infamie du fiasco. Une culture qui ne sait plus respecter, faire perdurer, quelque artificiel et arbitraire soit-il, cet Enfer social du ratage, ces fosses communes et sans appel de la non-reconnaissance, se transforme alors effectivement en un immense bêtisier. Toute culture à qui vient à manquer le courage de son injustice signe par là-même l'arrêt de mort de ses valeurs cardinales, lesquelles sont des mensonges.

Il s'agit de plonger le nez de l'industrie culturelle dans l'abject mépris du fait littéraire qui la caractérise, et plus encore la constitue. Car le désir le plus naturel d'un lecteur est d'affronter des livres qui ne ressemblent à rien, qui divergent de tout, qui entraînent leur singularité jusque dans les pires excès, volontaires ou non, de l'incomplétude comme de la maladresse. Oui, un lecteur aspire, aussi, à des livres mal écrits, où « les incorrections pullulent » comme avait pu écrire Paul Souday du premier tome de *À la Recherche du temps perdu*. D'étranges et puissantes émotions sont dues à des manuscrits dont on sait dès la première ligne qu'ils sont condamnés à ne jamais exister. Livres bizarres, bavards, sans pedigree, dont la matière la plus vive est justement ces tares qui les empêchent de convaincre, jamais de séduire ; confession à l'encre rouge d'une jeune fille amoureuse de Michael Jackson ; poèmes bruts, ornés de dessins en marge, s'essayant à la tentative d'épuisement d'une obsession pour les cuisses des femmes ; essai à la Jean-Pierre Brisset ; recueils de fulgurances sans orthographe ; nouveau roman

vertigineux conçu par quelque gendarme à la retraite qui, pour toute culture littéraire, n'a jamais eu affaire qu'à une poignée de textes de lois, une flopée de circulaires et autant d'arrêtés municipaux. Oui, ces livres sont lisibles, sans pitié, sans condescendance, avec passion. Ce sont à chaque fois des continents, des phénomènes, des accidents, énormes. L'exact contraire de la littérature industrielle, homogène dont l'édition a imposé les normes. Non seulement ils sont lisibles, mais dans le contexte actuel, ils apparaissent comme d'incontournables manifestations de la création littéraire.

« Naïve est l'idée que les quelques pauvres faits et quelques pauvres œuvres qui se sont trouvés conservés des temps passés sont forcément le meilleur et le plus important de la pensée de ces époques. Leur conservation résulte seulement de ce qu'un petit cénacle les a choisis et applaudis en éliminant tous les autres. Les célébrateurs de la culture ne pensent pas assez au grand nombre des humains et au caractère innombrable des productions de la pensée. Ils ne pensent pas assez à toutes les voies d'expression de la pensée autres que l'écrire, et surtout le bel écrire. Naïvement convaincus qu'il n'y a de pensée qui vaille hors du bel écrire, ils croient qu'en recensant la bibliothèque ils ont en main la somme de tout ce qui fut jamais pensé[92]. »

92. Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture, op. cit.*

La Société Perpendiculaire, super administration

Une autre expérience de compilation de projets non réalisés, de collection de non événements artistiques, a été menée, à partir de 1984, par les dix membres de la Société Perpendiculaire (Nicolas Bourriaud, Christophe Duchatelet, Christophe Kihm, Muriel Marasti, Laurent Quintreau, Laurent Tiesset...) Celle-ci fut essentiellement une structure bureaucratique hyperréaliste. Constituée d'un comité central, structurée par un organigramme, la Société Perpendiculaire comptait dix bureaux aux attributions spécifiques (Propagande et Évangélisation ; Dissidence Officielle ; Institut de Contrôle Perpendiculaire ; Unité de Programme Perpendiculaire...) et avait ceci de particulier de ne s'être choisi aucune fonction, de n'avoir aucune raison d'être si ce n'est celle de produire, en quantité, des textes administratifs. La Société Perpendiculaire fut donc une vitrine, la fiction d'une entreprise, le mime d'une activité tertiaire. Cent dossiers, autant de circulaires, de notes de service émanant des services étaient régulièrement mis en circulation dans les circuits fortement hiérarchisés de la Société Perpendiculaire afin d'être amendés, censurés, commentés, améliorés, puis archivés. La réalisation n'était pas de mise, les projets ne valant que pour leur qualité de fluidité administrative, leur poésie d'événement virtuel, leur performance dialectique. Il s'agissait d'induire des flux dans le cadre d'un vaste jeu de rôle qui impliqua quasiment à temps plein dix personnes durant dix ans. C'est ainsi qu'à partir de

1984, le théâtre administratif mis en scène par les responsables des différents bureaux s'est déroulé avec cette grandiloquence faible et feutrée propre aux univers où s'opère la gestion des biens, des intérêts. Les crises, pronunciamenti, esclandres, y prenaient l'apparence d'orages synthétiques ; leur véritable nature, saturée de fiction, les rendant assez proches de ces vagues mues mécaniquement à seule fin de rouler sur les plages artificielles de centres de loisirs implantés en milieu urbain.

Le secteur le plus important de la Société Perpendiculaire se trouvait être le Bureau des Projets non Réalisés, puisque, loin d'être une voie de garage pour les propositions exceptionnellement avortées, une morgue où s'échoueraient les rebuts d'idées, les résidus de plans, il représentait tout au contraire le muscle cardiaque de l'organigramme, pour mieux dire, son combustible, son prétexte, son fantasme, son destin. L'activité même de la Société Perpendiculaire n'avait d'autre fonction que de fournir, nourrir ce service[93].

Sculpture bureaucratique se développant au tempo lent mais régulier de ses conseils d'administration, la respiration de la machine consista en la « production » de multiples projets, dont la valeur ne relevait aucunement de leur plus ou moins grande faisabilité. De ces fameux projets la Société

93. Un jeune artiste, Alain Bublex, a sur le même principe exposé en 1996 ce qu'il nomme ses *Tentatives* (galerie Georges-Philippe Vallois, Paris), lesquelles consistent en une reconstitution fictive d'expositions muséales personnelles qui n'eurent jamais lieu ; ce qui n'eut pas d'existence se muant en matériau de l'œuvre.

Perpendiculaire s'en tenait à l'énonciation. L'expression « s'en tenir à » ne doit pas, en la circonstance, être entendue comme un retrait, une restriction, une limitation complexée. La puissance de la Société Perpendiculaire résidait dans la production d'une fiction qui ne serait pas un amont de l'objectivation. Froide dans ses apparences comme dans la tournure qu'elle avait désiré donner à ses manières, elle n'en produisit pas moins des objets dotés de chaleur et d'humanité, à savoir des rêves, ses propres rêves. Elle parvint, avec un bel élan, sachant en cas de crise montrer de la virulence et de l'excès, à faire miroiter, à esquisser le temps d'une réunion ou d'un comité central les fantasmes intellectuels de chacun de ses membres.

Il en fut ainsi d'un dossier classé prioritaire qui circula au sein de la Société Perpendiculaire durant les derniers mois de l'année 1989. Intitulé « Élaboration d'un service d'audit d'univers romanesque », ce document décrivait la possibilité d'une activité d'audit mise à la disposition des créateurs de fiction et autres producteurs de narrations. Assistance littéraire (proposition de scénarii de rechange, relance d'intrigues essoufflées, conseil en suspense...) ; assistance à caractère intellectuel (conseil de lectures, séances de motivation idéologique, redressement politique de velléité romanesque par trop dénuée d'enjeu activiste...) ou d'ordre proprement technique (choix du traitement de textes, élaboration des rythmes de travail, cours de diététique adaptée à l'acte créatif...), cet audit répondait à toute demande d'auteurs en panne d'idées ou de projets.

Singulière énergie tertiaire dépensée autour de cette proposition d'assistance à la création promise à ne jamais être créée. Fiction clinique, voire cynique, corrodant en son essence même la vanité de faire.

Une légende des gestes

Un autre fonds, sans cesse soumis à la dynamique du mythe, contourne et perturbe le réflexe culturel des annales. C'est celui de l'excentricité. Les excentriques prolongent et détournent la pratique du dandysme en l'agrémentant de caractères bruyants, voyants et de mauvais goût. Le mauvais goût étant en l'occurrence le trait d'individualisme et d'originalité qui s'oppose le plus explicitement au kitsch, lequel est l'invention, par définition dénuée d'originalité, du plus large lieu commun possible – un art du bonheur à l'usage du plus grand nombre – et des modes de consommation qu'il induit. Roger Kempf rapporte quelques exemples de comportements qui rendirent un certain Saint-Cricq célèbre en son temps : « Par les grandes chaleurs, Saint-Cricq demande trois glaces, mange la première et verse les deux autres dans ses bottes. Vers 1835, qui ne connaît ses manies et ses extravagances ? (…) Au café Anglais, entre deux gorgées de chocolat, il avale des huîtres ou bien triture nerveusement une salade de mâches qu'il saupoudre de tabac. Puis il réclame son pot de cold-cream. Roger de Beauvoir était présent : “Ce convive étrange ôta son chapeau, et se barbouilla littéralement le

visage de cette crème que vendent si lucrativement pour eux les parfumeurs. Cela fait, il rouvrit sa tabatière, et se lançant à la figure plusieurs pincées de tabac, il s'en saupoudra lui-même comme il avait fait de sa salade"[94]. »

L'histoire de l'excentricité est à sa manière une tradition infâme, ne pouvant être écrite, c'est-à-dire construite. Comment articuler ces lignées défaites que rien ne cristallise et qui ne peuvent être restituées qu'au moyen de quelques vignettes dépareillées et juxtaposées ? Quelques dizaines de monographies lacunaires, dont celles déjà évoquées des dandies excessifs Vaché, Rigaut ou Cravan, qu'aucune esthétique partagée ne permet de constituer en histoire, si ce n'est par le récit de quelques gestes, lesquels, d'ailleurs, peuvent être des bons mots, quelques rêves, ou le lancer d'une bombe[95].

Par derrière

Il faudrait également, au risque de paraître tendancieux, voire malhonnête, inscrire dans cette typologie des œuvres inexistantes certaines créations qui sont indéniablement douées d'une existence objective, mais qui se rattachent, par la nature du processus de leur élaboration, à la famille des œuvres fantômes. Entrent dans cette catégorie

94. Roger Kempf, *op. cit.*
95. L'écrivain anarchisant Laurent Tailhade écrivait : « Qu'importe quelques vagues humanités si le geste est beau. »

des réalisations qui n'ont pas été conçues pour elles-mêmes, des œuvres qui ont dû leur naissance à d'autres motifs que le désir d'elles éprouvé par l'artiste.

« Pierre Ménard est le Monsieur Teste de Borges : l'œuvre visible, le résultat et les travaux en tant qu'ils sont publics, y importent moins que "l'œuvre invisible", celle qui ne se montre pas, celle qui se cache et que les actes manifestes et les œuvres ostensibles sont faits pour dissimuler[96]. »

Il en était ainsi des *Vexierbilden* allemands du XVIe siècle où l'évidence d'un paysage masquait une image secrète. Car de quoi s'agit-il ? *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, est l'invention d'un auteur inventant un texte déjà existant. Pierre Ménard réécrit, au XXe siècle le chapitre XXXVII du roman de Cervantès. Réécriture dont la motivation n'est pas le plagiat, mais dont le résultat est une pure et simple copie. Où comment deux textes identiques peuvent constituer deux entités différentes parce que conçus à deux époques différentes.

Or si l'on connaît les conditions biographiques liées à l'écriture de cette fiction, la lancinante métaphore de la mort de l'auteur y flambe soudain avec vigueur. En 1938, Borges est victime d'un accident grave, qu'il relate dans le récit autobiographique *Le Sud*. Gravissant en courant les escaliers de la bibliothèque des faubourgs de Buenos Aires où il était assistant, il heurta de plein fouet le volet d'une fenêtre, s'entaillant profondément le front, blessure dont il faillit mourir. Raphaël

96. Raphaël Lellouche, *Borges..., op. cit.*

Lellouche analyse scrupuleusement la connexion qui s'opère alors entre biographie et projet littéraire : « On peut qualifier cet accident de fatal. 1938 est l'année où le destin imprime sa marque sur l'existence de Borges. Guéri de la septicémie que la blessure avait provoquée, Borges prit peur que le choc et la blessure n'eûssent atteint ses facultés mentales. Et c'est pour les mettre à l'épreuve qu'il commença de rédiger *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*. Et c'est alors un genre littéraire nouveau pour lui, le récit fantastique, qu'il choisit d'essayer. En écrivant ce récit, il est donc, comme Monsieur Teste, uniquement préoccupé de "ce qu'il peut", et non pas des "résultats". C'est vraiment dans cet exercice, une épreuve de ses facultés, et non pas la création à livrer au public, qui l'intéresse, et vitalement. Il est valéryen par force et à son corps défendant[97]. »

Cette œuvre invisible en quoi consiste le véritable projet du « Borges-auteur-du-Pierre-Ménard-auteur-du-Quichotte » s'impose donc en premier lieu comme une expérience mentale, une mise à l'épreuve des capacités cérébrales de l'auteur. Le texte ne recèle pas plus de valeur intrinsèque que le *Quichotte* de Ménard, lequel, superposé au récit homonyme qui lui est antérieur, disparaît, dépourvu qu'il est de caractères distinctifs. *Pierre Ménard* ne doit donc sa venue au monde qu'à la faculté supposée de l'écrit de circonscrire, ramasser dans la concentration le vif des capacités intellectuelles. À moins que l'écriture n'intervienne ici avec une fonction de placebo, digue

97. *Idem*.

dressée dans et par la pression de sa fiction même, contre les déferlantes qui menacent, de la maladie, de la déraison, de l'hémorragie du sens.

Ce scénario se révèle être un remake du sinistre itinéraire d'Oscar Wilde dans les prisons de Pentonville, Wandsworth et Reading, en ce sens que ce qui devint la plus intime et cruelle angoisse de ce dernier, au-delà de la honte et de la souffrance, fut cette possibilité quotidiennement affrontée du surgissement de la folie, de la débâcle de la raison. S'expliquent par là-même les quelques lignes qui suivent, extraites d'une lettre de Wilde demandant – à la troisième personne – sa libération :

« Il est d'autres appréhensions que le requérant ne peut évoquer faute d'espace, mais le danger qu'il redoute le plus est la folie, la folie est sa principale terreur. Aussi formule-t-il la prière que son long emprisonnement soit considéré, avec la ruine qui l'accompagne, comme une punition suffisante, qu'il puisse prendre fin maintenant, au lieu d'être prolongé inutilement ou par vengeance jusqu'à ce que la démence s'empare de l'âme comme du corps et l'amène à la même dégradation et à la même honte. »

Sourde inquiétude, laquelle ne sachant que s'amplifier, poussera Wilde à se lancer en d'acharnés combats administratifs, faisant jouer au mieux ses relations à la seule fin d'obtenir le droit d'écrire. Activité plus précieuse, en termes d'hygiène, que la lecture, pour laquelle cependant il assaillit les directeurs de ces geôles d'immenses listes d'ouvrages qu'il désirait se procurer. Ce droit d'écrire, il finit par l'obtenir.

Ainsi put-il composer son *De profundis*, qu'il acheva en avril 1897, longue lettre d'amour destinée au jeune lord Alfred Douglas. Lettre d'amour trop longue pour ne sembler justifiée que par son seul sujet, logorrhée à la construction incohérente qu'alourdit sans rémission un excès d'éloquence, longue lettre d'amour dont l'auteur savait de surcroît qu'il n'aurait pas l'autorisation de la faire parvenir à son destinataire, puisque le ministère de l'Intérieur lui refusait tout envoi de courrier. Une longue lettre à l'évidence écrite pour soi-même, écrit bavard, à l'expansion maladive, destinée plus clairement à dévorer de l'espace, à consommer du temps, à fixer au garde-à-vous toutes les capacités de l'intellect, plutôt qu'à faire œuvre. Son biographe, Richard Ellmann, insiste également sur le fait que, dans les moments où l'écriture lui fut interdite, « la composition d'œuvres non écrites le rassurait sur ses capacités mentales[98]. »

Dans les deux cas, celui de Borges comme celui de Wilde, les œuvres adviennent comme autant de balises au long d'une piste d'aéroport. Réalisées ou non, couchées sur le papier ou confiées à la seule mémoire de leur auteur, elles gardent le cap de la capacité de jugement, préservent de la déchéance. Dressées à la va-vite à la lisière des crises et des maladies, en guise de sémaphores, leurs messages ne sont pas destinés vers l'extérieur, ils fonctionnent, au contraire en usage interne, comme autant de procédés mnémotechniques, d'exercices des-

98. *Oscar Wilde*, éditions Gallimard, 1994.

tinés à contrer l'agnosie, à retarder l'altération de la mémoire. Exercices d'écriture mentale et de mémorisation auxquels, depuis son adolescence, Pierre Guyotat, par exemple, dit s'être également habitué.

Des œuvres à usage personnel, essentiellement égoïstes, qui n'ont pas la vocation du partage, qui n'ont pour vertu aux yeux de leur créateur que celle de s'être avérées possible à un moment donné. Des œuvres qui n'existent donc pas pour elles-mêmes, et *a fortiori* encore moins pour un lecteur, un spectateur, du moins dans le temps de leur réalisation. Sur le modèle paroxystique de l'ouvrage de Duchamp écrit avec Halberstadt en 1932, *L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*, traité d'échecs évoquant des problèmes techniques « qui n'intéressent aucun joueur d'échecs. » « Les champions d'échecs ne lisent même pas ce livre puisque le problème qu'il pose n'arrive vraiment dans la vie qu'une fois. Ce sont des problèmes de fins de parties possibles, mais si rares qu'ils sont presque utopiques[99]. » Or l'artiste qui écrit ce traité destiné à ne satisfaire, ni n'intéresser aucun lecteur est le même qui n'a cessé de répéter qu'une œuvre existe par son regardeur, que si « un génie quelconque, habitait au cœur de l'Afrique et qu'il fasse tous les jours des tableaux extraordinaires, sans que personne ne les voie, il n'existerait pas[100]. » Comment mieux faire saisir que selon Duchamp créer des œuvres n'est pas une

99. *Ingénieur du temps perdu…, op. cit.*
100. *Idem.*

condition nécessaire et suffisante pour faire exister celles-ci. Ce ne serait pas gauchir le raisonnement que de formuler la proposition comme suit : envisager des œuvres telles que créées elles en viennent à ne pas exister.

7. *Les effaceurs*

Produire le vide

En 1953, Robert Rauschenberg, alors âgé de vingt-huit ans, rencontre Willem De Kooning, un des maîtres de l'expressionnisme abstrait. Dès 1950, De Kooning a amorcé sa série la plus célèbre, les *Women*, portraits abrupts, en pleine pâte, de femmes carnassières. Ce sont ces mêmes coups de pinceaux nerveux et acérés qui seront la marque de ses Action Paintings, lesquelles influenceront de manière décisive une nouvelle génération d'artistes new-yorkais, à laquelle Rauschenberg appartient. C'est au Père que Rauschenberg rend visite. Ce qu'il lui propose : que De Kooning lui cède un dessin afin que lui puisse l'effacer.

« Au début, il n'aimait pas tellement l'idée ; mais il avait bien compris, et au bout d'un moment, il acquiesca. Il sortit un carton de ses dessins et commença à les passer en revue. Il en tira un, le regarda et dit : “Non, je ne vais pas vous faciliter les choses. Ce doit être quelque chose qui me manquera.” Il sortit alors un autre carton, l'examina et me donna finalement un dessin que j'emportai chez moi. Ce ne fut pas facile du tout. Le dessin avait été fait avec une mine dure, mais grasse aussi,

et il m'a fallu travailler dur dessus, utiliser toute sorte de gommes. Mais en fin de compte, cela a vraiment bien marché, j'aimais le résultat. Cela me parut une œuvre d'art tout à fait légitime, obtenue à partir d'un effaçage. Ainsi le problème était résolu, et ce n'était pas la peine de recommencer[101]. » Cela s'appelle *Erased de Kooning Drawing* (1953). Effacer l'image du père revêt dans cette action une subtile ambiguïté puisque l'effacer avec sa permission c'est dans le même temps s'effacer devant lui ; où s'« effacer », au sens propre – imposer un retrait à son propre corps pour laisser passer autrui, par politesse, respect –, comme au sens figuré – s'oublier soi-même dans le mouvement mental qu'induit la déférence –, implique la soumission, en tout cas les marques conventionnelles de celle-ci : « Il faut que le virtuose s'efface devant le compositeur. » (Berlioz.) Ambiguïté du rôle joué par De Kooning : père à tuer ou sponsor contraint.

C'est parce qu'il s'agit d'une énonciation à la première personne empruntant le relais de la troisième, parce que cette proposition artistique s'avère paradoxalement le summum du fétichisme de l'objet et de la forme, parce qu'elle s'est choisie le vide comme objet sans que cette option ne soit paradigmatique de l'œuvre, ne représente un choix exclusif de la part de l'artiste, que *Erased de Kooning Drawing* ne relève pas *a priori* de notre catalogue des œuvres inexistantes ou aux

101. Conceptual art and conceptual Aspect, The New York Cultural Center, 1970.

existences timides. L'absence n'y joue pas le rôle de principe, n'engage aucun jugement de valeur susceptible de constituer un modèle. S'il devait néanmoins s'agir d'un principe, ce serait en son sens premier d'élément constituant, c'est-à-dire d'origine. Le choix de l'absence ne désigne pas tant, ici, l'aire morale et esthétique de l'œuvre à venir, que la *tabula rasa* nécessaire et insuffisante du premier élan et des intuitions du jeune artiste. Cette action du vide est une expérience parmi une œuvre que le vide n'obsède d'aucune manière. C'est dans cette même galaxie que gravite l'aphonisme d'Isidore Isou, art du silence systématisé consistant en récitations sans profération de sons ; une « post-musique concrète » selon les termes du créateur du lettrisme. S'y trouvent également présentes quelques expériences d'Emilio Isgro, journaliste et éditeur de *Il Gazzettino* (Venise) à partir de 1961. Sa poésie visuelle se nourrit d'ailleurs essentiellement du détournement de matériaux journalistiques. Et c'est dans cette même logique du détournement qu'il s'attaque, en 1970, à l'effacement des vingt-cinq premiers volumes de l'encyclopédie Treccani : hommage rendu à l'une des œuvres pionnières du caviardage artistique, le *Lautgedicht* (1924) de Man Ray, « non-texte » obtenu par effacement. Que ne soit pas oublié, de Guy Debord, *Hurlements en faveur de Sade*, film dont la bande-images se réduit à un écran uniformément blanc pendant le passage de la bande-son (vingt minutes sur l'heure et demie de projection), puis uniformément noir durant les silences. Dominique Noguez, écrivain et spécialiste du cinéma expérimental des années 1970, évoque également « la réalisation radicale

de Walter Ruttmann, ce *Wochenende (Fin de semaine)* de 1929 ou 1930, qui réduit à une bande sonore prétend être un film “aveugle”, comme il y a eu des films “muets”[102]. »

Yves Klein, le choix du gaz

On s’éloigne du vide comme motif pour s’approcher de l’effacement comme mystique avec Yves Klein (1928-1962). Yves Klein qui, à partir de la fin des années 1950, énonce, à la lumière ardente des Rose-Croix, à l’usage de l’artiste, quelque nouveau protocole de politesse à l’endroit du Cosmos. Hommage rendu à l’antimatière, salutation aux trous noirs du savoir et des sensations, le retrait du visuel s’impose comme la condition sine qua non d’une morale de la création, comme la caution d’une poésie impérissable. La visualité s’avoue hémophile, de cette hémophilie non congénitale nommée « hémophilie de castration », terme par lequel on désigne un état hémorragipare consécutif à une castration aux casseaux, chez le cheval. De manière plus ou moins radicale, évolutive, l’œuvre se voit amputée de sa part iconique, part fantasmée comme principe sexuel, puisque seule l’image se reproduit, comme mode d’action sur le monde, puisque toute propagande nécessite au moins deux dimensions pour s’imposer. D’où le scandale que suscitèrent l’exposition du *Vide*

102. Dominique Noguez, *Utopies*, séminaire au Centre de Recherche et d’Action culturelle, Valence, 25-30 octobre 1989.

organisée par Klein à la galerie Iris Clert, en avril 1958, puis, l'année suivante, les cessions de « zones de sensibilité picturale immatérielle ». S'il demeure un peintre, héritier de Delacroix, des impressionnistes et des fauves, Klein est essentiellement un retrancheur, un effaceur, un excavateur (il réalise, en 1958, avec Jean Tinguely, une *Excavatrice de l'espace*), un saigneur. Rome, en ses deux premiers siècles, punissait ses cavaliers qui allaient mal à la charge, soit qu'ils fussent trop gros ou peu doués de bravoure, en les condamnant à subir une saignée. Des saignées, du visuel celles-ci, furent des armes dans les escarmouches d'avant-garde opposant les tenants de la modernité aux petits soldats de la domesticité des Beaux-Arts. Yves Klein, parmi les trois états de la matière, choisit celui que caractérisent fluidité et expansibilité, le gaz. Ce dernier possède, du liquide, l'absence de cohésion, il pèse comme tout corps matériel, ce que constata pour la première fois Galilée, mais en outre, compressible, il n'a pas de volume propre. Galilée : nul autre modèle ne donne mieux l'idée de ce que fut Klein comme artiste, un physicien des nuées, un astronome épris d'espace, un greffier des rouages invisibles de l'univers. Et puis il établit, dès 1602, les lois de la chute des corps, le principe de l'inertie et comment se composent les vitesses. Yves Klein tenta la même expérience en 1960. La fameuse photo du *Saut dans le vide* où l'on voit s'envoler l'artiste, publiée dans *Dimanche*, « le journal d'un seul jour » (27 novembre 1960), en est la trace. Il désignait par ce geste le milieu qui serait le sien, le lieu de sa respiration et de sa création, le gaz, l'aérien et le vertige qui les accompagne. Puisque

l'envol prend le risque de se muer en chute, puisque le gaz, en escalade, en haute montagne, n'est autre que le vide, l'à-pic de la paroi et désigne dans le même temps la crainte de dévisser, de plonger dans le gaz.

Le vide sera précisément l'héritage de Klein. C'est ainsi qu'à l'occasion de la plus importante exposition consacrée aux formes nouvelles de l'avant-garde en 1969, *Quand les attitudes deviennent forme*, à la Kunsthalle de Berne, organisée par Harald Szeemann, Edward Kienholz propose de rendre hommage à Yves le Monochrome en décrivant, dans le catalogue, une œuvre immatérielle de ce dernier :

« Un Immatériel est un travail très difficile. Sous son aspect distillé final, il est probablement de l'art à l'état pur parce qu'il n'en sort rien de physique. Cela fonctionne de la manière suivante : l'acheteur-collectionneur d'un Immatériel donnait de l'argent à Yves – beaucoup d'argent, en réalité – pour la possession d'un Immatériel. Yves lui remettait ensuite un reçu en « jetant l'or », ce qui consistait concrètement à disperser l'argent dans les montagnes depuis un avion, ou à le lâcher dans l'océan depuis un bateau, etc. L'acheteur-collectionneur achevait ensuite le geste en brûlant le reçu afin que chacun, artiste et propriétaire, n'ait en sa possession que l'expérience de l'art. »

Quand les attitudes deviennent forme, mais aussi l'exposition *Op Losse Schroeven* montée au même moment par Wim Beeren au Stedelijk Museum d'Amsterdam, confirmèrent – même si elles ne furent pas centrées exclusivement sur l'art à

proprement dit conceptuel – la possibilité d'une absence ou d'une invisibilité en guise de proposition artistique. À Berne, Robert Barry avait installé, ou pas, puisque personne n'était à même de le vérifier, un objet sur le toit de la Kunsthalle, machine non identifiée dont la fonction était d'émettre des rayons invisibles censés protéger les lieux et leurs alentours immédiats. C'est d'un esprit similaire que participe l'intervention de Neil Jenney lorsqu'il affirme : « Dans le cas idéal mes sculptures existent non-vues. » D'autre part, nombre d'artistes, à l'instar de Klein, ne furent « présents » dans l'exposition qu'au travers d'une information dans le catalogue.

Piero Manzoni fut un autre artiste d'importance dans cette équipée hérétique du déceptif. Gonflant des ballons de son souffle, les intitulant *Souffles d'artiste*, il se montra proche d'Yves Klein dans son élection de l'état gazeux comme milieu idéal pour la propagation des signes artistiques. Si proche que Manzoni entra dans l'histoire comme plagiaire de Klein. On ne peut, en revanche, nier l'originalité de ses *Lignes*. *Linea m. 1.140, 24 Iuglio 1961* : une ligne est dessinée sur une feuille immense, laquelle, enroulée, est enfermée dans une boîte en acier. La matérialité de l'œuvre existe mais se trouve être dérobée à la vision.

Ces cas d'invisibilité s'apparentent en partie à la famille des artistes sans œuvres, ou du moins s'y rattachent par des voies indirectes et parfois de simple apparence. Parmi les effacements s'établirait une manière de hiérarchie.

Ne peuvent intégrer cette tradition des effacements, certains gestes qui eurent pour objets des œuvres et pour projet leur disparition. Le siècle a trop connu d'autodafés, de condamnations d'artistes jugés dégénérés pour que l'idée de détruire la création d'autrui, contre son gré, puisse être envisagée comme une voie poétiquement exploitable. Parce que l'autodafé suppose un arrêt rendu, un jugement sur des matières de foi, il ne concerne jamais l'art, mais toujours l'idéologie sous ses manifestations les plus intégristes. Il n'en reste pas moins que cette ombre portée des totalitarismes et de leurs exactions dans le champ de la culture n'a pas manqué de favoriser des discours moraux, réactionnaires, qualifiant de nihiliste, de pessimiste, d'anti-humain, toute œuvre procédant de sa propre disparition, toute esthétique attachée à l'ambition de faire défaut.

L'insupportable Maurice Burnan

On verra qu'au sein de la confrérie des effaceurs, la pratique de la disparition, de l'escamotage, a pourtant souvent partie liée avec l'euphorie, le rire, la mystification. Maurice Burnan, dans cette dernière catégorie, a tout du champion, du moins tel que Georges Sadoul nous le dépeint dans un article énigmatique, « Sur les traces de Burnan. Quelques signes de piste », paru dans *Positif* n° 14-15 (novembre 1955). Ce texte constituant, à notre connaissance, l'unique information sur l'homme en question, nous en citerons ici d'amples extraits.

Georges Sadoul affirme avoir fait la connaissance de Maurice Burnan à Paris, en 1926, tandis que ce dernier habitait 54, rue du Château, avec Jacques Prévert et Marcel Duhamel, dormant dans une loggia, une caisse en bois moins haute que lui plantée au milieu de l'atelier. Pigiste, bricoleur de scénarii, dandy ultime, Burnan avait aussi la passion des chats, ce qui lui valut de quitter la rue du Château. Il avait en effet « recueilli une trentaine de chats qui dévoraient tout. Il refusa de s'en débarrasser, d'où la brouille. Il m'en conta longuement les péripéties, et me dit la phrase qui est la clef de son comportement : “Je suis comme les chats, j'efface mes traces”. »

« Burnan fut peu après renvoyé de *L'Intransigeant* pour y avoir publié un compte rendu injurieux (qu'il avait signé Fernand Gregh) pour un livre (imaginaire) de Claudel, *Huit petites cantilènes nippones*. Ce mystificateur impénitent vécut plusieurs mois sans domicile fixe, couchant souvent gare Saint-Lazare, dans les salles d'attente. »

Il fit ensuite publier son premier *Manifeste du Surcinéma*. Puis, établi marchand d'art primitif et de toiles de ses amis Ernst, Miró, Arp, il rencontra Denise P., fille unique du fameux distillateur d'apéritifs, avec laquelle il se maria. Cet heureux coup du sort lui donna les moyens de réaliser aux studios Gaumont *La Tartine de cacao*. Le film coûta plus d'un million, un budget mirifique pour l'époque.

« J'ai été, en 1927, écrit Georges Sadoul, un des douze spectateurs de *La Tartine de cacao*. Je puis affirmer que jamais œuvre cinématographique ne fut plus tragiquement sérieuse.

Le récit ne comportait aucune concession. Un homme (le coureur cycliste unijambiste) et une femme (la broyeuse de cigares) étaient observés deux heures durant par un trou de serrure. Le temps de leur comportement, de leur vie physique, correspondait exactement au temps de projection. Il ne se passait rigoureusement rien, et pourtant une déchirante tension emplissait le grand appartement aux murs blancs. À plusieurs reprises, la broyeuse regardait par la fenêtre, et l'on apercevait une saisissante reconstitution en studio de la rue de Châteaudun avec tout son trafic, à midi, en septembre 1899. Le gigantesque décor avait coûté plus de 500 000 francs. On ne le voyait guère plus de 90 secondes. De temps à autre, l'unijambiste regardait les vues d'un grand stéréoscope en acajou et, par un subtil contrepoint visuel, défilaient devant nos yeux 120 images fixes, d'une pudeur très conventionnelle, illustrant les principaux chapitres de *Juliette ou Les Infortunes de la vertu*. »

Un film vu par douze personnes seulement avant que d'être détruit à la demande de Burnan. Celui-ci, qui excellait à la disparition, avait faussé compagnie à ses amis à l'occasion d'une fête. On « découvrit sa Bugatti bleue abandonnée dans une rue latérale. Sur la banquette arrière, il avait laissé son smoking, ses papiers d'identité, son carnet de chèques et son portefeuille contenant, avec une grosse somme d'argent, une feuille de papier de soie où était écrit ce bref poème :

« Pré Mère assoupie où rêve le lichanore
Coma et départ
Adieu au devoir terrestre. »

Tout le monde crut au suicide. Puis arriva, au mois d'octobre 1927, une carte postale de Panama dont le texte finissait par « Le Tographe doit suivre la loi du silence. Incendiez *La Tartine*, telles sont mes deux dernières volontés. Les meilleures plaisanteries sont les plus longues. Je mourrai octogénaire. Et que les traces de ma tombe disparaissent de la surface de la terre, comme je me flatte que ma mémoire s'effacera de l'esprit des hommes. » Un post-scriptum demandait que la carte en question fut brûlée. Il en fut fait selon cette volonté. Maurice Burnan réapparut sur les boulevards parisiens en mai 1931. « Nous avons tous voulu l'interroger sur l'île de Pâques et sa longue absence, rapporte Georges Sadoul. Il nous répondit par des boutades contradictoires. "Pâques ? Ca ne vaut pas la place de la Trinité. On dirait des fortifs, avec des gros cailloux en plus", ou "Je vous ai rencontré bien souvent depuis 1927, mais vous n'avez pas daigné me reconnaître. Je poinçonnais les tickets à la station Barbès-Rochechouart." »

Un Manifeste du Surcinéma détruit. Un second Manifeste du Surcinéma intitulé *Le Tographe d'abord et toujours*, remis à cinquante personnes trois semaines avant sa disparition en 1927. Ce document sur pegamoïd connut le sort du premier.

Un film de deux heures, à gros budget, vu par douze personnes puis détruit.

Une carte postale en provenance de Panama, brûlée.

Quelques bons mots.

Voici pour l'œuvre de celui qui sut s'en tenir à sa prosaïque devise : *J'efface mes traces.*

Avec Maurice Burnan, Georges Sadoul nous a offert une figure majeure d'un Panthéon bohémien, tout de fulgurances insolentes, de paris poétiques et de passion pour le présent. Un effaceur de première. Maurice Burnan serait le nom donné d'office à quelque soldat inconnu des campagnes sanglantes de la modernité, artiste à l'œuvre demeurée ou rendue invisible, comme il y en eut mille, pour mille raisons. S'il n'exista pas par lui-même, il est généreux qu'il en vint à exister pour les autres, ses frères d'infamie. Que *La Tartine de cacao*, drapeau de pellicule improbable, devienne donc le symbole des œuvres sans nombre qui se sont imposées pour mieux disparaître, accédant au mythe dans le reflux de leur assomption. Tant d'œuvres rejetées vers l'infait par leurs auteurs, sans haine, sans palinodie, sans snobisme. Ce n'est pas la destruction de l'œuvre qui fait vivre celle-ci. Cette destruction démontre, en revanche, que n'existe que l'artiste. Il faut que la fleur éclose pour être reconnue. Ensuite, même refermée, elle pourra être identifiée. Effacer l'art après qu'il nous a rendu heureux, c'est comme effacer les lignes qui nous ont servi à écrire une belle lettre. Un tel point de vue ne va pas dans le sens d'une dévalorisation de l'art comme activité symbolique. Tout au contraire. Simplement, il se pourrait que l'art ne soit ni le seul ni le plus efficace des moyens susceptibles de rendre compte du réel, de traduire l'expérience de l'homme. Il est un outil parmi d'autres.

« Il nous est impossible de tenir l'activité littéraire pour une activité digne de remplir à elle seule notre vie. Ou plus exactement elle nous paraît être un moyen insuffisant pour

épuiser à lui seul cette somme de possibilités que nous espérons mettre en jeu avant de disparaître. Il n'est pas douteux que d'une certaine manière nous fassions grande confiance à l'écriture. Mais cette confiance, aussi forte que nous puissions la consentir, n'en est pas moins une confiance limitée[103]. »

Comment ne pas voir que respecter l'art ne se peut envisager autrement qu'en l'aimant pour ce qu'il est : une voie, non pas un horizon ; une liturgie, non pas une religion ; une obsession plutôt qu'une situation ; une galaxie d'« intentions intenses ». Cette expression, Harald Szeemann l'utilise, et renvoie à une histoire de l'art autre que celle qui est généralement préconisée, à savoir une histoire de l'art des chefs-d'œuvres. Harald Szeemann « pense qu'il vaut mieux contourner cet écueil en suivant une idée directrice, qui serait un certain esprit, des moments où la concentration de ce que Riegl nommait “Kunstwollen” est la plus forte[104]. » Le musée le plus beau, le plus libre, ne serait pas un musée mais prendrait l'apparence de quelques vastes archives où, instables, vaguement holographiques, immatérielles et brûlantes, courraient les intentions intenses, tels ces feux Saint-Elme, petites aigrettes lumineuses dues à l'électricité atmosphérique qui dansent à l'extrémité des mâts de navire.

103. Paul Nougé, « La Solution de continuité », *in Les Lèvres nues* n° 1, avril 1954, Bruxelles.
104. « Des expositions faites d'amour et d'obsessions », interview *in art press* hors série n° 17, *69/96, avant-gardes et fin de siècle,* 1996.

Ces archives, Harald Szeemann les a constituées avec ce qu'il nomme son Musée des Obsessions : « un non musée total qui n'existerait que dans ma tête. Et j'ai défini l'obsession non pas comme Jung l'envisage dans son Processus d'individuation, non pas comme un état régressif[105]. »

Aveu troublant de celui qui imposa tant d'artistes majeurs de la seconde moitié du XXe siècle, de celui qui, de l'exposition phare *Quand les attitudes deviennent forme* aux *Machines célibataires*, en passant par la plus décisive des *Documenta*, celle de 1972, a programmé pour les musées d'aujourd'hui tant d'œuvres alors sans identité, sans pedigree : volonté de s'en tenir dorénavant à la parole clé de Kandinsky évoquant la « nécessité intérieure ». Ce n'est pas qu'au sens propre, Harald Szeemann ait dû effacer ses expositions avant que de pouvoir inaugurer son Musée des Obsessions, son cabinet des Intentions intenses. Ce n'est pas répudier la matière, désapprendre le faire, que de regarder le respect du musée intérieur de chacun comme le commencement de la passion pour l'art.

105. *Idem.*

8. *Les copieurs*

Les Bouvard, les Pécuchet

S'il est des artistes sans œuvres, il est tout aussi vrai que bien des œuvres n'ont pas d'auteurs, ou les ont perdus.

L'écrivain n'est pas une nécessité de la littérature, pas plus que l'artiste ne représente une donnée indispensable de l'expérience esthétique. De fait, les corpus littéraires abritent nombre d'œuvres sans paternité. Les contes sont, par excellence, des entités sans auteurs, jusqu'au moment où ils tombent aux mains et sous la plume de maîtres de la réécriture tels que Perrault et les frères Grimm... Ainsi encore, la généalogie du cycle animalier des récits indonésiens de « Kancil » (le cerf-nain rusé) est-elle impossible à établir ; et celle de son homologue européen, le cycle de Renart, offre plusieurs pères, fort mal connus au demeurant. Enfin les épopées du *Mahabharata* et du *Ramayana* qui, avec leurs théomachies, constituent les monuments originels des traditions culturelles indiennes et sanskrites mais aussi une source essentielle pour l'ensemble indo-européen, n'ont pas un « auteur », mais un lignage multiple résumé par

un substantif érigé en nom propre : elles sont dites l'œuvre de Vyasa, c'est-à-dire le « compilateur », ou plus exactement, « celui qui diffuse les textes ».

Copier, pour l'artiste, c'est ne pas inventer, ne pas créer, ne pas agréer à l'exigence du nouveau, ne pas prolonger l'histoire ni compléter le musée. Copier, c'est l'anti-jeu. C'est aussi donner à comprendre combien les attributs prométhéens de nos génies furent des médailles de peu de prix. Car le copiste, dans ses versions modernes, est un ironiste. S'il n'est pas ironiste, il est alors abruti. Pas d'intermédiaire, de territoires aux populations contrastées entre César Palladion et les deux commis aux écritures flaubertiens. Le scribe est pur esprit ou simple mécanique, inspiré ou démuni de toute intelligence.

Dans le premier cas, qui seul nous touche, le plagiat n'est pas un renoncement à l'originalité qui se défausse, pas plus qu'une retraite du vouloir, comme l'on en vient à demander la paix de l'âme à la bouche d'un pistolet. Non, la copie avouée des œuvres se veut l'occasion d'un grand rire. Une facétie qui marque combien l'illusion de la postérité s'est consumée.

L'artiste Gérard Collin-Thiébaut a recopié sur trois épais cahiers Clairefontaine *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert. Il a commencé sa tâche de copiste le 17 mai 1985 – le lendemain du jour où le romancier avait achevé son manuscrit, le 16 mai 1869 – pour atteindre la dernière page le dimanche 13 octobre 1985. Les trois cahiers furent exposés dans une vitrine au centre de la salle Coypel de la Bibliothèque

Nationale le 18 novembre 1985 – lendemain du jour anniversaire de la première édition du livre de Flaubert (17 novembre 1869). Recopier n'est pas ne rien faire, c'est réduire la production à la reproduction, exactement respecter le souci de ne rien ajouter. Ainsi, dès le début des années 1980, Sherrie Levine, artiste simulationniste américaine, apposait-elle sa signature au bas d'images très connues de Walker Evans, Giorgio Morandi, Mondrian. L'artiste a elle-même comparé son activité à celle de Bouvard et Pécuchet : « Le monde est si plein qu'on y étouffe… Nous pouvons seulement imiter un geste, toujours antérieur. Le plagiaire, qui succède au peintre, ne porte plus en lui de passions, mais plutôt cette immense encyclopédie dans laquelle il puise. »

Gilles Barbier, le retardateur

Jeune artiste français, Gilles Barbier s'adonne également à une activité de copiste. Il recopie manuellement des pages de dictionnaire sur des feuilles de grand format. Chaque copie nécessite environ une semaine de travail. De cette démarche l'artiste affirme qu'« elle a tout du grand œuvre, travail de toute une vie, obsessionnelle et monomaniaque, quand tout ce qui la soutient n'est qu'insignifiance et absence d'enjeu. » : « La copie du dictionnaire, si elle calque le modèle flaubertien, elle s'est, dès l'origine, articulée autour de l'idée de gage. Le gage comme ce moment du jeu où le perdant est désigné pour accomplir – afin de reconquérir sa place – une

“pénitence”, sorte d’action stupide ou encore retard obligé. Le retard comme mise à l’écart, espace du “hors jeu”. Or, ne connaissant ni parfaitement les règles de l’art ni avec précision le lieu où se déroule la partie, il me semble que le gage, comme mise à l’écart volontaire et momentanée du travail, demeure un moyen de m’acquitter, avant le coup de sifflet de l’arbitre, de tous les coups foireux que je pourrais commettre. La copie tient ce rôle, épisodique, ennuyeux et retardateur, de mise à l’écart du travail, où évidemment je mime “l’artiste qui sait où il va”, tout en cherchant tout ce qui pourrait me distraire, interférer cette trajectoire[106]. »

Avec Cesar Paladion, Borges et Casares inventent l’écrivain qui a su faire de la copie – et non du plagiat – une œuvre et un acte de génie[107].

106. « Gilles Barbier. Retards, diversions et autres aventures », interview *in art press* n° 207, novembre 1995.
107. « Avant et après notre Paladion, l’unité littéraire que les auteurs reprenaient dans le fonds commun, était le mot ou, tout au plus, la phrase complète. Les manuscrits byzantins et médiévaux élargissent le champ esthétique en recopiant des vers entiers. À notre époque, un long fragment de l’*Odyssée* sert d’introduction à l’un des *Cantos* de Pound et l’on sait parfaitement que l’œuvre de T.S. Eliot reproduit des vers de Goldsmith, de Baudelaire et de Verlaine. Paladion, en 1909, alla bien plus loin. Il annexa, pour ainsi dire, un ouvrage entier, les *Parcs abandonnés*, de Herrera y Reissig. » Suivront, entre autres, « *Egmont, les Thébéennes* (tome II), le *Chien des Baskerville* mais aussi les *Géorgiques* (traduction de Ochoa) et le *De divinatione* (en latin). » *Chroniques de Bustos Domecq*, éditions Denoël, Paris, 1970.

César Paladion, comme Gilles Barbier ou Gérard Collin-Thiébaut ne présentent pas des cas d'aboulie tel que Ribot en fixait la forme dans son ouvrage *Les Maladies de la volonté* (1883). D'ailleurs, les psychologues et psychiatres contemporains ayant abandonné la notion de volonté aux métaphysiciens, on ne parle plus aujourd'hui de « maladies de la volonté[108] ». L'expression se rencontre pourtant quelquefois, en un sens très voisin de psychasténie, parce qu'elle a eu la faveur de Pierre Janet, qui entendait par là « l'impossibilité de donner à l'acte la forme d'une décision » et avait décrit des aboulies de décision, d'exécution, de résistance, et des aboulies systématisées, motrices, intellectuelles. D'aboulie, point de traces chez les adeptes de la copie et du plagiat, mais une paresse qui est une ironie, une hauteur plutôt qu'un affaissement. Nous sommes tout simplement en phase avec le mode de détournement le plus discrètement efficace de la modernité comme centrale de recyclage, au pied du monument élevé par Lautréamont à la parodie transfigurée en sublime. Lautréamont copiste de Vauvenargues, de Pascal. Lautréamont à la devise aiguisée : « Le plagiat est nécessaire, le progrès l'implique. »

108. Cependant, J. Favez-Boutonier, en 1945, publie *Les Défaillances de la volonté.*

Je n'ai point la vocation de copiste

S'en tenir, pour un artiste contemporain, au rôle de copiste, recopier ce qui l'a précédé, de grand, de sublime, être un bon scribe, honnête, droit, n'apparaîtra comme une fumisterie dénuée de mordant qu'aux esprits peu subtils. Parce qu'il y aurait, selon le sens commun, les artistes doués de génie à même d'imposer l'originalité de leurs vues, capables d'enfanter les romans et tableaux d'une époque et puis les sans esprit, si dépourvus de personnalité que les plus petits maîtres les verraient comme vus d'un Olympe, seulement aptes à reproduire sous la dictée, petites mains de condition serve.

Suivant les principes d'une religion aussi confortable, comment faudrait-il classer certains des artistes jugés majeurs des siècles passés, de Homère à Chateaubriand ? Si ce dernier imposa l'idée selon laquelle s'adonner à la littérature signifiait, avant tout, se faire un nom, il fut dans le même temps un bien peu scrupuleux plagiaire. « Je n'ai point la vocation de copiste », prend-t-il la peine de déclarer dans ses *Mémoires*. N'ayant pas cette vocation-là, il ne sut donc y faire montre de beaucoup de talent. En témoignent, parmi tant d'autres, les pages consacrées à Jérusalem qu'il ne visita qu'au travers des ouvrages pillés dans la bibliothèque du couvent de Saint-Sauveur. Il y recopie en hâte, au petit bonheur, tout ce qui, notamment dans l'*Historica theologica et moralis Terrae sanctae Elucidatio* du franciscain Quaresmius, lui paraît susceptible d'une utilisation avantageuse. Il montre tant d'empressement dans cette razzia

d'érudition que des catastrophes ne manqueront pas d'avoir lieu. Entre autres joyeusetés, ceci : il lit dans Quaresmius le mot « Apparatus » qui est l'abrégé d'un titre (*Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani*). L'ayant mal recopié, « Appartus », il croira plus tard qu'il s'agit d'un auteur et lâchera cette perle : « Appartus décrit ces tombeaux… ». Ailleurs, il prend le futur d'un verbe latin, « Addam », pour l'abréviation du nom d'Adammanus et se précipite dans une nouvelle bourde. Quaresmius donne des références que Chateaubriand transcrit voracement pour faire croire qu'elles viennent de lui et témoignent de son érudition gigantesque, jusqu'à attribuer à Josèphe des mots qui sont de Quaresmius lui-même. Et puis quelle idée de donner une description des chapelles et oratoires du Saint-Sépulcre d'après un vieux livre de 1621 (*Le Voyage au Levant* de Des Hayes), alors que l'intérieur de l'édifice s'est sensiblement modifié entre cette date et 1806. Chateaubriand voyageur et pèlerin fait montre d'un aplomb admirable : « J'aurais pu piller (à propos du Jourdain) les Mémoires de l'abbé Guénée, sans en rien dire, à l'exemple de tant d'auteurs qui se donnent l'air d'avoir puisé dans les sources quand ils n'ont fait que dépouiller des savants dont ils taisent le nom. » Moyennant quoi c'est précisément Guénée qu'il pille, et à qui il dérobe, sans le citer, toute son histoire de Jérusalem sous la domination musulmane.

Chateaubriand n'est qu'un grouillot sans discipline, tout à son entreprise d'emprunt, décorant de son style les pages d'autrui. Copiste, il l'est discrètement, en tapinois, mais surtout sans talent. Et s'exposant, encore et encore, aux bévues

les plus ridicules. Pour la Grèce, d'Eleusis à Athènes, sa description reproduit exactement celle de Chandler. Seulement lui-même n'a pas suivi cette route dans le même sens que Chandler, mais en sens inverse, de telle sorte qu'il nous invite à contempler sur sa gauche ce qui se trouvait sur sa droite ; mieux encore, il gravit, en personne, mais à la suite du « jeune Anacharsis », cet escalier de pierre de l'Échelle qui du temps de Pausanias n'existait déjà plus. Et le Père Garabed Der-Sahaghian, auteur d'une étude sur *Chateaubriand en Orient* publiée à Venise en 1914, de dresser ce constat : trop de fois, chez Chateaubriand, « j'ai vu » signifie simplement « j'ai lu ». En fait, pour tout son voyage en Grèce comme en Asie mineure, c'est un petit nombre de volumes qu'il emploie, mais « qui n'ont guère quitté sa table », précise, narquois, le Père Garabed.

Christopher Dutlaw (1917-1976), artiste américain originaire de l'état du Mississipi, avait beaucoup ri, adolescent, en lisant les pages consacrées aux rives du fleuve Meschacebé par le « Vyasa » de Combourg, le vicomte « compilateur ». Peintre aux tendances surréalistes assez prisé en son temps, Christopher Dutlaw avait pris comme habitude, au dos de ses toiles, de recopier des pages entières de Chateaubriand. On peut estimer qu'au verso des 730 tableaux répertoriés de Dutlaw, dont plus de la moitié sont de grands formats, le peintre-copiste a pu restituer, en langue française, l'équivalent d'un tiers des *Mémoires d'Outre-Tombe*. Mais l'on ne comprit qu'après sa mort que ces textes empruntés fonctionnaient

comme autant de titres, de légendes et que toutes ses toiles avaient pour sujet unique François-René de Chateaubriand lui-même. Un petit format de 1974, dont la manière n'est pas sans rappeler le Magritte de la « Période vache », hirsute et drolatique, représente vaguement un personnage en pierre reconstituée défilant au pas de l'oie sur un stand de foire. Doté d'organes génitaux priapiques, l'espèce de nain de jardin chaussé de tongues dorées salue son image dans un miroir qu'entourent, punaisées à même une tapisserie aux motifs agricoles, des cartes postales des sites les plus pittoresques du monde. Au dos de la toile, recopiées de l'écriture fine de l'artiste, les deux dernières pages du livre vingt-quatrième des *Mémoires d'Outre-Tombe* : « À la fin de chaque grande époque, on entend quelque voix dolente des regrets du passé, et qui sonne le couvre-feu : ainsi gémirent ceux qui virent disparaître Charlemagne, saint Louis, François Ier, Henri IV et Louis XIV. Que ne pourrais-je pas dire à mon tour, témoin oculaire que je suis de deux ou trois mondes écroulés ? Quand on a rencontré comme moi Washington et Bonaparte, que reste-t-il à regarder derrière la charrue du Cincinnatus américain et la tombe de Sainte-Hélène ? Pourquoi ai-je survécu au siècle et aux hommes à qui j'appartenais par la date de ma vie ? » Or, l'on sait qu'à deux reprises, à l'occasion d'expositions personnelles, Christopher Dutlaw n'avait exposé de certaines de ses toiles que le recto, plaquant la peinture contre le mur. La copie ironique du texte romantique avait pris soudain plus d'importance à ses yeux que la création de ses propres images. Le copiste avait pris le pas sur le créateur.

I would prefer not to

Le personnage de Bartleby, dans le roman homonyme d'Herman Melville, est engagé dans une étude afin d'y copier divers documents administratifs. Il cesse pourtant, bientôt, sans raison explicite, d'effectuer les tâches qui constituent sa fonction. À son patron qui désire le voir reprendre son travail, il ne sait que répondre « Je ne préférerais pas », ou, plus précisément, « J'aimerais mieux pas ».

« La formule anéantie "copier", la seule référence par rapport à laquelle quelque chose pourrait être ou non préféré. Je préférerais rien plutôt que quelque chose : non pas une volonté de néant, mais la croissance d'un néant de volonté[109]. » L'employeur de Bartleby fera alors l'expérience de l'imparable résistance passive de son étrange secrétaire qui ne saura plus dorénavant que lui opposer son « I would prefer not to », sésame aussi puissant que grammaticalement irrégulier. Pour autant, il est séduisant que le Bartleby qui répète cette formule soit un copiste, lequel, par ce choix d'existence, s'est interdit, de fait, toute création personnelle. Commis aux écritures, n'est-ce pas la position idéale pour n'avoir pas à commettre d'écriture propre ? L'intrigant « I would prefer not to » renverrait ainsi à mille rêves refoulés, songes d'œuvres magistrales, d'opéras à l'échelle du monde, de poèmes conçus pour courtiser tous les hommes, de toutes les cultures. De même que Bartleby n'a rien à ajouter pour justifier ou préciser la

109. Gilles Deleuze, postface à *Bartleby*.

portée de sa phrase, Melville se retire derrière son paravent ; son roman est sa formule à lui. Il n'invite pas à un prolongement. Cette morale qui se défausse, cette circularité imprenable du symbole du copiste font du roman de Melville un proche parent de *Bouvard et Pécuchet*. Copistes, les deux compères de Chavignolles ont désiré se faire un nom dans quelque science ou dans la pratique d'un art, pour, échecs après débandades, s'en revenir à leur labeur premier. Poussière redevenant poussière sans avoir jamais cessé de l'être.

Épilogue

Les conventions du Moi-Je

Les hauts cris les plus véhéments suscités par l'idée de non production en art révèlent des esprits attachés à une conception de l'artiste comme artisan de sa subjectivité se devant de donner, de se donner. Comme si l'expressionnisme, qui n'est comme genre qu'une somme de conventions picturales, n'avait pas été une fiction promotionnelle, tributaire de la fable, née avec le romantisme, de l'indépassable richesse intérieure de l'artiste. L'artiste devrait n'être qu'un diffuseur d'intériorité à la manière de ces diffuseurs d'insecticide branchés sur secteur ; émanerait de lui, en continu puisque telle serait sa fonction, le catalogue de ses confidences, aveux, blessures, turpitudes, le tout emballé dans le papier cadeau étoilé des galaxies du Moi-Je.

Il existe en région parisienne deux stations-service équipées de jets de salissage. Il s'agit de dispositifs du genre karcher, destinés non pas à nettoyer les carrosseries, mais au contraire, à les salir, en projetant de l'eau mêlée de boue synthétique. Les clients en sont des cadres dynamiques et très urbains, possesseurs de véhicules tout-terrain. Ces 4x4 sont bien évidemment

conçus pour participer à des rallyes africains, et ne se trouvent aucunement adaptés à quelques petits trajets quotidiens entre la Place de la Concorde et Neuilly. Aussi, autant pour justifier l'utilisation de tels véhicules – lesquels sont parfois équipés de pelles de désensablement et de jerricans de sécurité –, que pour éviter la honte du bluff le plus grotesque, les conducteurs en question font-ils salir leur camion pour faire comme si… Comme si, en effet, ils risquaient leur vie chaque week-end dans le désert du Néguev. L'art du Moi-Je, qui nous invite à d'émouvantes croisières dans les entrailles de nos créateurs, superposant la psyché de l'artiste et le cosmos, s'apparente assez à cette technique de salissage automatique.

Le productivisme de l'avant-garde

C'est dans la deuxième version des *Passages* que Walter Benjamin met l'accent sur l'émancipation de la technique par rapport à l'art. La fonction de l'artiste évolue, celle de l'écrivain en particulier. D'auteur il devient producteur[110], ce qui implique qu'il ne peut plus se satisfaire d'approvisionner l'appareil de production, mais qu'il doit le transformer. Et ne pas le transformer c'est l'approvisionner. L'artiste est devenu un ingénieur ; le héros moderne un spécialiste de la technique des médias. Il est plus qu'un fournisseur, il est l'opérateur de gestion

110. Walter Benjamin, « L'Auteur comme producteur », in *Essais sur Bertold Brecht*, Maspero, Paris, 1969.

de son optimalité industrielle. Le héros en question, celui qui constitue la modernité en épopée, celui dont Benjamin dit qu'« il est le vrai sujet de la modernité[111] » s'avère un capitaine d'industrie culturelle. Et la modernité dont il est issu ne prend de valeur, paradoxalement, qu'à hauteur des freins qu'elle oppose à « l'élan productif naturel de l'homme », résistances pouvant mener le héros technicien à la mort, au suicide. Il en va ainsi des artistes d'avant-garde, ils naissent, par génération spontanée, d'un milieu désertique, la modernité, qui devient immédiatement et pour toujours leur horizon, l'enjeu de leur démarche, et qui les dévore. Seul ou groupés au sein de kibboutz nommés mouvements, ils s'attachent à réduire le désert de leurs théories et meurent invariablement crucifiés sur les dunes.

L'abstentionniste

L'artiste qui ne produit pas, par son choix, envisage une position médiane, entre le martyrologue des avant-gardes et l'épicerie en gros des sous-expressionnismes. Ne pas produire ce ne serait pas réinjecter de l'aura par défaut, ce serait faire en sorte que le désœuvrement puisse être envisagé littéralement, que rien ne le condamne à rimer avec désenchantement[112].

111. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, éditions Payot, Paris, 1979.
112. Ami de Raphaël de Valentin, dans *La Peau de chagrin*, Émile « restait, comme tous les hommes de quelque portée, plongé dans une

Respecter le choix de ne pas « marquer » supposerait d'accepter que l'option de la non production ne participe aucunement d'un rêve nihiliste, régressif[113]. Car l'obscénité ne tient pas au fait de tenir au principe qu'il faille produire, elle tient à l'incapacité à accepter l'engagement contraire. Ce dernier étant, dans la plupart des cas, le contraire d'un aveu d'impuissance, de ressentiment. Plutôt la caution d'un projet hédoniste où la discrétion le dispute à la passion. Ne pas produire ce n'est pas préférer, dans l'absolu, ne rien faire. Lorsque Cioran s'emporte contre ceux qui ne font rien, il désigne les insatisfaits que l'action révulse et qui ne savent se donner les moyens de leur bien-être. Cioran fait la part des choses entre la descendance de Diogène, ces indifférents qu'il aime et respecte, et les forçats

inexprimable paresse, jetant un livre dans un mot au nez des gens qui ne savaient pas mettre un mot dans leurs livres. » Balzac le dépeint ainsi « prodigue de promesses qu'il ne réalisait jamais. »

113. Parmi les artistes sans œuvres, improducteurs, danseurs, dandies, excentriques, peu s'inscrivent dans la postérité schopenhaurienne. Il serait tentant d'inventer un lien entre, d'une part, les philosophes Challemel-Lacour qui, son œuvre achevée (*Études et réflexions d'un pessimiste*, éditions Fayard) renonça à la publier par mépris de toute forme de prosélytisme, Philipp Mainländer, qui se suicida peu après la parution de son livre consacré à l'autoanéantissement de l'espèce (*Philosophie de la libération*, inédit en français), Giuseppe Rensi, soutenant qu'il n'y a rien de plus grotesque que l'action, et, d'autre part, les artistes sans œuvres. Pourtant ces derniers ne pratiquent aucunement les thèmes du reniement, du saturnisme ou du défaitisme. Trop occupés à justifier la vie, à la privilégier contre tout, les artistes sans œuvres ont fait de cette chronique infâme de l'« improduction », tradition jubilatoire, une belle histoire de l'art en plein soleil.

de l'incomplétude et du ressentiment exsudant, à la manière d'une seconde respiration, le poison de leur aigreur. L'indifférence et la paresse, si elles s'avèrent improductives, ne sont pas pour autant les queues de comète, piteuses et déshéritées, du renoncement. Ce que sont en revanche les « charognes verticales[114] », saccageurs de vie et autres intégristes du ratage, abrutis par la sempiternelle prière de leurs « À quoi bon ! ».

Or le choix de ne pas sacrifier au rendement exigé de l'artiste, ou d'être artiste pour soi, d'économiser l'ambiguë publicité de certain mouvement à la première personne, ne peut s'éprouver autrement que comme un pari sur le bonheur. Pour faire pièce à ce que la mauvaise foi des tenants de l'art comme religion, la duplicité des marchands-gestionnaires de stocks, la crispation des théoriciens en mal de matériels à décrire, auront à opposer à cette figure lumineuse et libre de l'artiste sans œuvres, mieux que ce livre, il aurait suffi de quelques lignes consacrées à Firmin Quintrat (1902-1958). Ce dernier prit, en 1929, à l'âge de vingt-sept ans, la décision de dépenser les années qu'il lui serait encore donné de vivre à regarder le plus grand nombre possible de ses contemporains. Il parcourut le monde, les continents et, sans souci d'exhaustivité, sans fantasmer un regard total sur sa planète, il visita les villages, traversa les faubourgs, s'arrêta aux carrefours des grandes villes et consacra quelques secondes à tous les visages qui se présentaient à lui. Il ne tint pas les comptes de ses rencontres, pas plus qu'il ne confia ses

114. Cioran, « Effigie du raté », *Précis de décomposition*, éditions Gallimard, Paris, 1949.

émotions à un journal. Ses yeux furent ses seuls acolytes. Il n'ignora pas qu'on put rire de son projet, lequel, effectivement, prêtait le flanc à des interprétations risibles : croisade humaniste, arpentage du monde par amour du genre humain, hymne de miséricorde psalmodié à l'échelle d'une existence. Non, Firmin Quintrat ne fut pas un ange de charité et de partage, sa bonne parole n'eut jamais de sujet. Il n'a toujours envisagé ce qu'il appelait sa « collection de contemporains » que comme un défi logique, une opération algébrique, une œuvre aussi. « Mon œuvre, écrivit-il à son frère, puisque je suis artiste, ce ne seront pas des aquarelles, des eaux fortes, des bronzes, des poèmes, ce seront mes yeux, qu'il vous faudra exposer sous un globe de verre, les yeux de l'homme qui aura vu le plus d'hommes dans sa vie. L'humanité se sera imprimée sur leurs rétines. Ces yeux, il ne faudra plus les envisager comme des outils, ils seront devenus des sommes, des archives, une collection unique. »

Son silence ne lui fit pas rencontrer saint Jean de la Croix. Il fut naïf à sa manière, libre, et pour tout dire heureux, sans œuvres.

Dans la même collection :

Ravel
Souvenirs de Manuel Rosenthal
recueillis par Marcel Marnat

Michel Seuphor
Un siècle de libertés
Entretiens avec Alexandre Grenier

Des nains, des jardins
Essai sur le kitsch pavillonnaire
Jean-Yves Jouannais

L'ordre caché
Tokyo, la ville du XXIe siècle ?
Yoshinobu Ashihara

Les raisons du paysage
De la Chine antique
aux environnements de synthèse
Augustin Berque

Ouvrez un dictionnaire à *Vaché, Jacques* (1895-1919). Vous y apprendrez qu'il s'agit d'un écrivain. Vous n'y apprendrez pas qu'en fait d'œuvre, la sienne n'exista pas. Jacques Vaché, artiste sans œuvre, n'en eut pas moins une influence majeure sur le surréalisme.
Nombre de « créateurs » ont opté pour la non-création. Refusant la logique industrielle et mortifère du musée comme de la bibliothèque, peu séduits par l'idée d'avoir à donner des preuves de leur statut d'artiste, ils se sont contentés de créer pour eux-mêmes, soit dans le pur éther conceptuel, soit dans l'esthétique vécue du quotidien, laquelle esthétique rassemble le geste dandy, la dérive situationniste, l'infini éventail des poésies non écrites ou encore l'activisme d'Antisthène, le silence de Duchamp, les romans inécrits de Félicien Marbœuf.

Jean-Yves Jouannais est critique d'art et rédacteur en chef adjoint d'*art press*. Il a publié de nombreux articles et préfaces de catalogues ainsi que *Des nains, des jardins* (Hazan, 1993) et *Infamie* (Hazan, 1995). Il donne des cours sur l'art contemporain à l'université Paris-VIII (Saint-Denis) et est co-fondateur de la *Revue perpendiculaire*.

